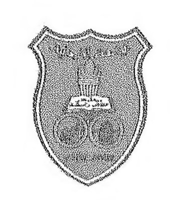


منشورات الجامعة الأردنية
عمادة البحث العلمي

٩١/٣

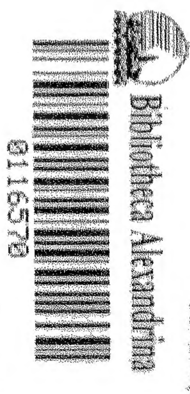


# تشريح النقد

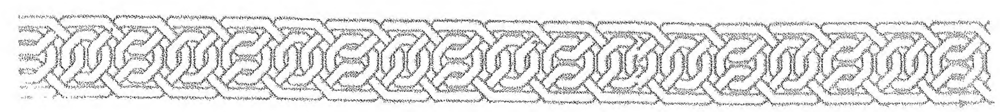
## محاولات أربع

تأليف
نورثرب فراي

ترجمة
د. محمد عصفور



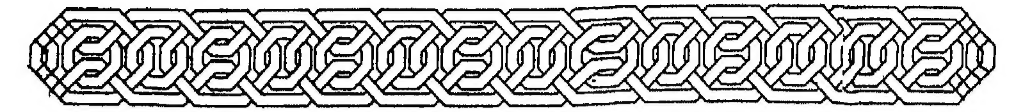


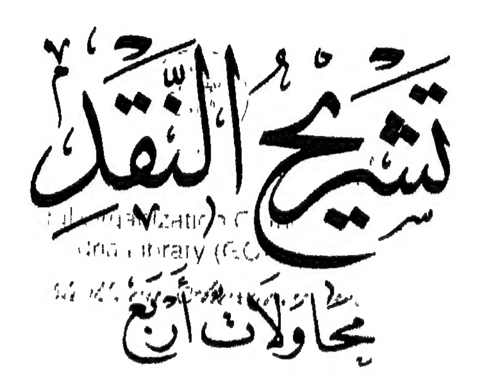



١٤١٢هـ - ١٩٩١م
عمان - الأردن



منشورات الجامعة الأردنية
عمادة البحث العلمي
٩١/٣






تأليف

نورثرب فراي

ترجمة

د. محمد عصفور



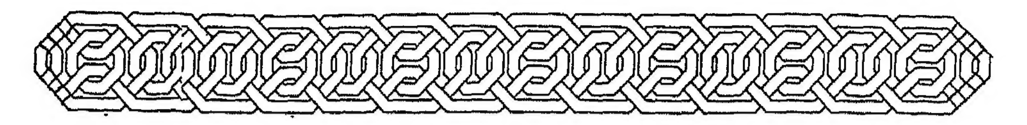
١٤١٢هـ - ١٩٩١م
عمّان - الأردن



٨٠١ر٩٥
فرا فراي ، نورثرُب
تشريح النّقد : مُحاولاتٌ أربـع / تأليف نورثرُب فراي
ترجمة محمّد عصفور
ـ عمّـان : الجامعة الأردنيّة ، عِمادةُ البحثِ العلميّ ، ١٩٩١ .
(٤٨٠) ص (منشورات الجامعة الأردنيّة ؛ ٩١/٣) .
ر. إ (١٩٩١/١٠/٥٤٦)
١ . نقد ـ مقالات ، محاضرات .
٢ . أدب انجليزي ـ تاريخ ونقد .
أ ـ محمّد عصفور ، مترجم . ب ـ العنوان .

( تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنيّة )

University of Jordan Publications
Deanship of Academic Research
3/91



# Anatomy of Criticism

## FOUR ESSAYS

by NORTHROP FRYE

1412 AH/1991
Amman - Jordan

منشورات الجامعة الأردنيّة
عمادة البحث العلميّ

**الإشراف العامّ**

**أ. د. همام بشارة غصيب**
(عميد البحث العلميّ)

**التّحرير**

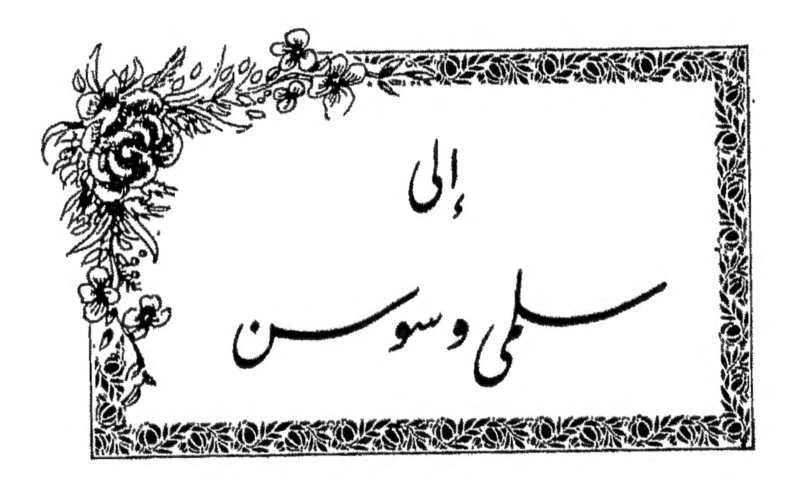
ابراهيم محمود الحسنات

# تشريح النقد

مقالات أربع

ترجمة : د. محمد عصفور

تاريخ استلام المخطوط : ١٢/٥/١٩٩٠.
تاريخ قبوله : ١٦/٦/١٩٩٠.
دُفع إلى المطبعة بصيغته النهائيّة : ٢٠/١١/١٩٩١.


إلى
سلمى وسوسن

# محتويات الكتاب

## تنويـــه

كل ما هو بين مُعَقّفين [ ] في المتن هو من إضافات المترجم. كما أن المترجم أضاف هوامش وتعليقات من عنده استكمالاً للفائدة، أشار إليها بنجوم حيث وردت. أما هوامش المؤلف الأصلية فقد رقّمها المترجم ترقيماً متسلسلاً، ووضعها في آخر الكتاب حيث وضعها المؤلّف أصلاً، ولكن دون إحالات مباشرة من النص؛ وتلك هي عادته في كل مؤلّفاته.

# تشريح النقد

## محاولات أربع

# مقدمة جدلية

# مقدمة جدلية

يتكون هذا الكتاب من أربع محاولات essays تتناول إمكانيّة التوصّل إلى نظرة موجزة شاملة بشأن النقد الأدبي: مجاله، نظريته، مبادئه، ووسائله، وأول أهداف الكتاب هو تبرير إيماني بمثل تلك النظرة. وثانيها تقديم صيغة مؤقتة لتلك النظرة تكفي لاقناع قرائي بأن نظرة ما، من النوع الذي أقدّم خطوطه العريضة هنا، ممكنة. أما الفجوات التي ظلت في الموضوع كما عالجته هنا فهي أضخم من أن تسمح باعتبار هذا الكتاب ممثلاً لنظامي أو حتى نظريتي. فهو ليس أكثر من مجموعة من المقترحات المتصلة بعضها ببعض أرجو أن تكون ذات فائدة عملية لنقاد الأدب ودارسيه. وكل ما لا نفع فيه لأحد يمكن اطراحه. فطريقتي تعتمد على مقولة ماثيو أرنولد الداعية إلى ترك الذهن يتعامل بحرية مع أي موضوع صرف في بحثه الكثير من الجهد والقليل من محاولة تحديد الاتجاه. كل «محاولاتي» تعالج النقد، ولكنني أقصد بالنقد كل ما يتوصل اليه البحث العلمي والذوق المتصلان بالأدب، مما يشكل جزءاً مما يطلق عليه أحياناً أسم التعليم الحر، أو دراسة الانسانيات. وأنا أبدأ من المبدأ القائل إن النقد ليس مجرد جزء من أجزاء هذا النشاط الشامل، بل يشكل جزءاً أساسياً منه.

إن ما يدرسه النقد الأدبي فن من الفنون، ولا مراء في أن النقد له بعض من صفات الفن. ولقد يستشفُّ من هذا الكلام أن النقد نوع متطفّل من انواع التعبير الأدبي، فن يقوم على فن وجد قبله، محاكاة ثانية للقوة الخلاّقة. والنقاد حسب هذه النظرية مثقفون يتذوقون الفن ولكن تنقصهم القدرة على خلقه والثروة لدعمه، ولذا فإنهم يشكلون طبقة من الوسطاء الثقافيين [أو السماسرة]، يوزعون الثقافة في المجتمع لقاء ربح يربحونه بينما يستغلون الفنان ويزيدون من أعباء جمهوره. وما تزال النظرة التي ترى الناقد كائناً متطفلاً أو فناناً لم تكتمل قدرته نظرة شائعة جداً، خاصة بين الفنانين. وهي نظرة كثيراً ما لجأت إلى القياس الخاطيء ما بين القدرة على الخلق والانجاب وتحدثت عن «عقم» الناقد أو «جفافه»، وعن كرهه للخلاقين من الناس، وما إلى ذلك. وكان الجزء الأخير

من القرن التاسع عشر هو العصر الذهبي للنقد المناهض للنقد، ولكن ما تزال بعض تحاملاته بين ظهرانينا.

غير ان مصير الفن الـذي يحاول الاستغناء عن النقد مصير له دلالته. ومحاولة الوصول إلى الجمهور مباشرة من خلال الفن الرائج تفترض ان النقد مصطنع وان ذوق الناس طبيعي. ويكمن خلف هذا الافتراض افتراض آخر حول الذوق الطبيعي يعود من خلال تولستوي إلى النظريات الرومانسية حول «عامة الناس» الذين يمتلكون القدرة على الخلق العفـوي. لكن هذه النظريات أخذت حظها في مجال التجربة فلم تثبت أمام حقائق التاريخ الأدبي وأمام التجربة، ولعل الوقت قد حان لتجاوزها. ولقد تميز احد ردود الفعـل المتطرفة ضد النظرة البدائية، وهو الاتجاه الذي ارتبط يوماً ما باصطلاح «الفن للفن»، بالنـظر إلى الفن نظرة معاكسة تماماً، واعتبر الفن سراً من الأسرار ودخولاً في مجتمع الراسخين في علم الغيب. وهنا أصبح النقد محصوراً في شعائر ماسونية قوامها الحواجب المرفوعة والتعليقات المبهمة وما إلى ذلك من الاشارات التي تصدر عن عقول أعقد من أن تحيط بها لغة البشر. غير أن المغالطة التي يشترك بها الاتجاهان هي النسبة بين قيمة الفن ودرجة استجابة الجمهور له، وهي نسبة طردية عند الاتجاه الأول وعكسية عند الثاني.

من السهل أن نجد أمثلة تدعم هذين الاتجاهين، غير أن الحقيقة، ببساطة، هي أنـه ليست هناك من نسبة طردية أو عكسية بين مزايا الفن واستجابة الجمهور له. كان شيكسبير أحب للجمهور من وبستر ولكن ليس لأنه كان كاتباً مسرحياً أعظم. وكان كيتس أقل شعبية من مونتغومري ولكن ليس لأنه كان شاعراً أفضل. ولذا فليس هناك ما يمنع ناقداً من أن يكون رائداً من رواد التربية وشخصاً يشكل التراث الثقافي. فالشهرة التي يحظى بها كل من شيكسبير وكيتس الآن هي إلى حد مماثل نتيجة ما قام به النقد من الترويج لهما. والجمهور الذي يحاول الاستغناء عن النقد، ويؤكد أنه يعرف ما يريد أو ما يحب، يسيء إلى الفنون ويفقد ذاكرته الثقافية. والفن للفن رجوع عن النقد ينتهي

بإفقار الحياة المتمدينة ذاتها. والطريقة الوحيدة لإيقاف عمل النقد هي الرقابة التي تشبه علاقتها بالنقد علاقة الشنق الانتقامي [على طريقة البيض في أمريكا] بالعدالة.

لكن هناك سبباً آخر يجعل وجود النقد ضرورياً، وهو أن النقد قادر على الكلام بينما الفنون كلها خرساء. من السهل أن نقول إن فنون الرسم والنحت والموسيقى تعرض ما لديها، ولكنها لا تقول شيئاً. ورغم ما قد يثيره قولنا إن الشاعر معقود اللسان أو عاجز عن الكلام من الدهشة إلا ان هناك معنى هاماً لقولنا إن القصائد صامتة كالتماثيل. فالشعر هو استخدام الكلام استخداماً ليس من ورائه غرض: إنه لا يخاطب قارئه مباشرة. وإذا ما فعل فإننا نشعر عادة بان الشاعر لا يثق بقدرة قرائه وناقديه على تفسير ما يعني بدون مساعدة ولذا هبط إلى ما دون المستوى الشعري، أي إلى الكلام الموزون (أي إلى النظم) وهو ما يستطيع أن يتعلمه من يشاء. ليس التقليد وحده هو ما يدعو الشاعر إلى استلهام ربة الشعر وإلى القول إنه لا ينطق إلا صاغراً. وليست الفذلكة هي التي دعت السيد مكليش إلى وصف القصيدة بانها «صامتة» «خرساء» «تخلو من الكلمات» في قصيدته الشهيرة «فن الشعر». فالفنان، كما أدرك جون ستِوَرتْ مِلْ[1] في لمحة رائعة من البصيرة النقدية، لا يصغي له الناس بل يتفق أن يسمعوه. وبديهية النقد يجب أن تكون لأن الشاعر لا يعرف ما يتكلم عنه، بل انه يعجز عن الكلام عما يعرف. ويقتضي الدفاع عن حق النقد بالوجود أن نفترض أن النقد كيان من الفكر والمعرفة له وجوده المنفصل ويتمتع بقدر من الاستقلال عن الفن الذي يتناوله.

قد يكون الشاعر بطبيعة الحال ذا ملكة نقدية خاصة به تمكنه من الحديث عن عمله. ولكن الدانتي الذي يكتب شرحاً للنشيد الأول من **الفردوس** هو ناقد آخر من نقاد دانتي. وما يقوله يثير نوعاً خاصاً من الاهتمام، ولكنه ليس القول الفصل في بابه. ومن المقبول بوجه عام أن الناقد أفضل حكماً على قيمة القصيدة من مبدعها، ولكن ما يزال يساور بعض النفوس إحساس بأن من السخف اعتبار الناقد صاحب الكلمة الأخيرة حول معنى القصيدة مع أن الواقع العملي يوجب أن يكون. والسبب في ذلك هو العجز عن

تمييز الأدب عن الكتابة الوصفية أو التأكيدية التي تصدر عن الارادة الفاعلة والعقل الواعي والتي تقصد في المقام الأول أن «تقول» شيئاً.

ومن بين العوامل التي تجعل الناقد يشعر أن الشعراء يدرسون أفضل عندما يموتون هو أنهم يكونون حينذاك عاجزين عن استغلال مزاياهم بوصفهم شعراء وعن إثارته بالتلميح بإشارات يعرفونها لأنهم ينتمون إلى عالم الشعر الداخلي. فعندما يصر إبسن على ان **الامبراطور والجليلي** هي أعظم مسرحياته وأن بعض أحداث **بيرغنت** ليس اليغورية فإن كل ما بوسعنا أن نقوله هو أن إبسن ناقد غير متميز من نقاد إبسن. ولا شك أن مقدمة وردزورث **للقصائد الغنائية** وثيقة مدهشة، ولكن لا أحد يعطيها أكثر من ب + بوصفها بحثاً في النقد الوردزورثي. وكثيراً ما تعرض نقاد شيكسبير إلى ما يظن أنه سخرية بهم تصدر عن اولئك الذين يؤكدون أن شيكسبير، لو قام من قبره، لما أساغ نقد اولئك النقاد أو حتى فهمه. وهذا بحد ذاته أمر محتمل جداً، لأنه ليس لدينا أي دليل على اهتمام شيكسبير بالنقد، سواء اتناول هذا النقد أعماله هو ام أعمال كاتب سواه. ولكن حتى لو قام مثل هذا الدليل فإن وصفه لما كان يحاول فعله في **هاملت** لن يكون القول النقدي الفصل في تلك المسرحية، يحل كل معضلاتها إلى الأبد، مثلما لن يكون تمثيلها تحت إشرافه هو التمثيل الأمثل. وإن صح هذا على الشاعر فيما يخص شعره فإنه يصح أكثر إن تناول شعر غيره من الشعراء، إذ يكاد يستحيل على الشاعر الناقد أن يتفادى تعميم ميوله هو، وهي الميول التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يبدعه هو، بحيث يعتبرها قانوناً عاماً من قوانين الأدب. لكن النقد لا بد أن يقوم على ما يفعله الأدب كله: وكل ما يرى الكاتب المرموق أن على الأدب بوجه عام أن يفعله سوف يبدو في محله الصحيح عندما يرى في ضوء ذلك النقد. فالشاعر الذي يتحدث بوصفه ناقداً لا ينتج نقداً بل وثائق يدرسها النقاد. ولقد تكون تلك الوثائق عالية القيمة، ولا تصبح مضللة إلا إذا قبلت باعتبارها توجيهات للنقد.

أما الفكرة القائلة إن الشاعر هو بالضرورة أو يمكن أن يكون هو المفسر الأفضل

لنفسه أو لنظرية الأدب فتنتمي إلى صورة الناقد الطفيلي أو التابع المطيع. لكن ما إن نسلم بأن الناقد له حقل نشاط خاص به وانه مستقل استقلالاً ذاتياً في ذلك الحقل حتى يتوجب علينا التسليم بإن النقد يتناول الأدب من خلال إطار فكري محدد. وهذا الاطار ليس هو الأدب ذاته لأن ذلك يعيدنا إلى نظرية التطفل ثانية، ولكنه ليس خارج الأدب أيضاً، إذ تضيع حينئذ استقلالية النقد وينضوي الموضوع كله تحت جناح شيء مختلف.

يعطينا البديل الأخير في النقد وَهْمَ ما يسمى في التاريخ بالحتمية حيث يعبر الباحث المهتم بالجغرافية أو بالاقتصاد عن ميوله عن طريق الحيلة البلاغية التي تجعل من موضوعه المفضَّل المسبِّب لكل ما لا يثير اهتمامه بنفس الدرجة. وتثير هذه الطريقة الانطباع الخاطيء بأن المرء يفسر الموضوع اثناء دراسته له بحيث لا يبدّد وقته. وما أسهل أن نخرج بقائمة طويلة بمثل هذه الحتميات في النقد التي تحسب جميعها، سواء أكانت ماركسية أو توماثية أو إنسانية لبرالية أو نيوكلاسيكية أو فرويدية أو ينغية أو وجودية، أن اتجاهاتها النقدية هي النقد بذاته، وتسعى جميعها لا إلى إيجاد إطار فكري للنقد داخل الأدب بل إلى إلحاق النقد بواحد من الأطر المختلفة خارج الأدب. لكن لا بد لبديهيات النقد وفرضياته من أن تنبع من الفن الذي يتناوله. وأول ما على الناقد الأدبي أن يفعله هو أن يقرأ الأدب، أن يقوم باستعراض استقرائي لحقله، وأن يجعل مبادئه النقدية تتشكل من معرفته بذلك الحقل، فالمبادىء النقدية لا يمكن أخذها جاهزة من اللاهوت أو الفلسفة أو السياسة أو العلم أو أي مزاوجة بين هذه الحقول.

إن إلحاق النقد باتجاه نقدي مستمد من خارج الأدب يعني المبالغة في قيم الأدب التي يمكن ربطها بالمصدر الخارجي مهما كان. وما أسهل أن نفرض على الأدب خطوطاً غير أدبية؛ مثل مصفاة الألوان الدينية السياسية، التي تجعل بعض الشعراء يقفزون فجأة إلى دائرة الضوء بينما تطمس غيرهم في الظلال. وكل ما يستطيع الناقد غير المُغرض أن يفعله بمثل مصفاة الألوان هذه هو أن يتمتم بادب: إنها تظهر الأشياء في ضوء جديد وإنها

إسهـام مفيد في النقـد. أمـا النقاد الذين يستعملون المصفاة فغالباً ما يوحون بطبيعة الحـال، بل غالباً ما يؤمنون، بانهم يتركون تجربتهم الأدبية تتحدث عن نفسها وانهم يحتفظون باتجاهاتهم الأخرى بوصفها احتياطاً، مع أن التطابق بين تقويماتهم النقدية ومعتقداتهم الدينية أو السياسية يشكل مصدراً صامتاً للسعادة لهم لا يحاولون فرضه على القارىء بصراحة. لكن استقلال النقد هذا عن الأهواء لا يحصل حتى عند افضل من يتفهمون النقد. أما من هم أدنى منهم فَهْماً فمن الخير أن نتركهم وشأنهم.

لكن إذا قيل إننا لا نستطيع نقد الأدب إلا بعد أن تتشكل عندنا فلسفة متناسقة للحياة يكمن مركـز ثقلها في شيء آخر فإن معنى ذلك أن وجود النقد بوصفه موضوعاً منفصلاً ما يزال يتعرض للانكار. لكن هناك إمكانية أخرى: فإن كان للنقد وجود فلا بد أنه تفحُّص للأدب من خلال إطار فكري يؤخَذ من استعراضٍ استقرائي للحقل الأدبي. وتوحي كلمة «استقرائي» بما يشبه الطريقة العلمية. وماذا لو كان النقد علما مثلما هو فن: ليس علماً «خالصاً» أو «دقيقاً» بطبيعة الحال، ولكن هذه المصطلحات تنتمي إلى القرن التاسع عشر الذي كانت له نظرته الكونية الخاصة به. إن كتابة التاريخ فن ولكن لا يشكُّ احـد في أن تعامل المؤرخ مع أدلّته يقوم على مبادىء علمية، وأن وجود هذا العنصر العلمي هو ما يميز التاريخ عن الحكايات الأسطورية. ولقد يكون العنصر العلمي في النقد هو ما يميزه عن التطفل الأدبي من ناحية وعن الاتجاهات النقدية المفروضة من فوق من الناحية الأخرى. فوجود العلم في أي موضوع يغير طبيعته، فتصبح النظرات العابرة نظرات تبحث في الأسباب، وتتحول النظرات العشوائية الحدسية إلى نظرات منظَّمة، تحمي حمى الموضوع من أي غزوات خارجية. لكن إذا كان هناك من القراء من توحي لهم كلمـة «العلم» باصـداء عاطفية تخشى البربرية التي لا تحفل بالخيال، فلهم أن يستبدلوا بالنظرة العلمية النظرة «المنظمة» أو «التقدمية» إن شاؤوا.

قد يكون من نافلة القول أن نقول إن النقد قد يكون فيه عنصر علمي في وقت تنشر فيه عشرات الدوريات التي تقوم على فرضية وجود هذا العنصر، وفي وقت يتبع فيه مئات

الباحثين الطريقة العلمية في أمور تتصل بالنقد. فالادلة تفحص فحصاً علمياً، والمَصادر الموثوقة السابقة تستعمل بطريقة علمية؛ وحقول المعرفة يجري البحث فيها بشكل علمي؛ والنصوص تحقق تحقيقاً علمياً. أما علم العروض فعلمي البنية، وقل مثل ذلك عن علم الصوتيات والفلولوجيا. وإذن إما أن يكون النقد علمياً أو أن كل هؤلاء الباحثين من ذوي الكفاءة العالية والذكاء الثاقب يضيعون وقتهم في ما يشبه العلم كذلك العلم الزائف الذي يدّعي معرفة الشخصية من شكل الجمجمة phrenology. لكن لا بد من التساؤل عما إذا كان هؤلاء الباحثون يدركون دلالات كون عملهم علمي الطابع. فقد يفوت المرء في غُمرة تشابك المصادر الثانوية ذلك الإحساس بالتقدم المطرد الذي يحرزه العلم. يبدأ الباحث بالتنقيب في حقل ما يسمى بالخلفيات، ونتوقع منه مع مضي الوقت أن يبدأ في وضع الامور في محلها الصحيح في «الأماميات» [إن جاز التعبير]. فبعد أن يقول لنا الباحث ما يجب أن نعرفه عن الأدب يجب أن يتم مهمته بان يعرفنا بما هو الأدب. لكن ما ان نصل هذه النقطة حتى نجد ان البحث الأدبي يقف امام ما يشبه الحائل فيتراجع باتجاه المزيد من مشاريع البحث في الخلفيات.

وهكذا نجد أننا عندما نريد «تذوق» الأدب والاتصال به بشكل أوثق نعود إلى الناقد الذي يتوجّه للجمهور، إلى أمثال لام وها زْلِتْ وآرنولد وسانت بيف الذين يمثلون الجمهور القارىء في أعلى درجات خبرته وحصافته. فمهمة ناقد الجمهور هذا هي أن يجسّد الكيفية التي يتمّ بها استعمال الأدب وتقويمه وان يبيّن بعد ذلك كيف يتشرّب المجتمع بالأدب. ولكننا نكون هنا قد فقدنا الاحساس بالمعرفة المتجمّعة التي تتجاوز الأشخاص. فناقد الجمهور يميل إلى الأشكال المتقطعة من الحديث كالمحاضرة والمقالة السيّارة، وعملُه ليس علماً بل هو نوع آخر من الأنواع الأدبية، إذ انه التقط أفكاره من دراسته العملية للأدب، وهو لا يحاول التوصل إلى بنيان نظري أو إلى الدخول في مثل ذلك البنيان. لقد كان عندنا في النقد الشيكسبيري عَلَم من الأعلام يمثل ذوق الفترة الأغسطية هو جونسن، وعَلَم آخر يمثل ذوق الفترة الرومانسية هو كولرج، وعلم آخر يمثل

ذوق العصر الفكتوري هو برادلي. لكننا نشعر أن ناقد شيكسبير الأمثل يجب أن يتجاوز حدود الأهواء الأغسطية أو الرومانسية أو الفكتورية التي مثلها جونسن وكولرج وبرادلي. لكننا لا نملك أي احساس واضح بالتقدم في النقد الشيكسبيري، ولا كيف يصبح الناقد الذي قرأ كل ما كتبه سابقوه شيئاً افضل من كونه عَلَماً من الأعلام يمثل الذوق المعاصر بكل حدوده وأهوائه.

وبكلمات أخرى، لم تظهر بعد طريقة تميز النقد الأصيل، أي تميز التقدم نحو جعل الأدب كله مفهوماً، عما ينتمي إلى تاريخ الذوق، أي عما يتبع تقلبات الأهواء السائدة في أي فترة من الفترات. وما يلي يشكل مثلاً على الفرق بين النوعين اللذين يتجهان اتجاهين متعاكسين تماماً. فقد قال رَسْكِنْ في حاشية من حواشيه الغريبة، الرائعة، الصادرة عن ذهنٍ غير مستقرّ لكتاب Munera Pulveris :

> أما أسماء شيكسبير فسأتحدث عنها مطولاً فيما بعد؛ إنها مزيج عجيب ـ لا بل بربري ـ من عديد من الأصول واللغات. ولقد مرّ بنا ثلاثة من أوضحها من حيث المعنى. كذلك فان اسم دزدمونة ـ المشتق من الكلمة اليونانية δυσδαιμονία أي الحظ التعس ـ واضح هو الآخر بما فيه الكفاية. وانا أرى أن اسم أوثلو يعني «الحريص»؛ والنكبة التي تظهر في مأساته تصدر عن صدع واحد في قوّته المدهشة. أما أوفيليا، وهي «الخّدومة»، المخلصة، زوجة هاملت المضاعة، فتتميز باسمها اليوناني الذي يدل عليه اسم أخيها ليبرتيس، وتدل على معنى اسمها آخر إشارة جميلة له تأتي على لسان أخيها عندما يقارن بين رقّتها التي لا تقدّر بثمن وبين فظاظة الرهبان: «ستكون أختي ملاكاً يقوم بواجبه عندما تموت أنت صارخاً كالكلاب».

أما تعليق ماثيو آرنولد[٢] على هذه القطعة فهذا هو:

> ما كل هذه المبالغات والترّهات؟ أنا لا أقول إن معاني أسماء شيكسبير (بغضّ النظر عن صحة اشتقاقات السيّد رسكن أو خطئها) لا تأثير لها،

أو أن هذه المعاني قد لا تخطر على بال المشاهد، ولكن هذا القدر من التركيز عليها يدل على أن الكاتب قد اطلق لخياله العنان فنسي كل ما ينبغي ألا ينسى من الاتزان والمعقولية، وفقد السيطرة على عقله وانساق وراء السوقية إلى آخر الحدود.

لكن رسكن كان يمارس النقد الحق، سواء أكان على خطأ أم صواب. فقد كان يحاول تفسير شيكسبير ضمن إطار فكري هو مِلْك الناقد وحده ولكنه يرتبط مع ذلك بالمسرحيات وحدها. وكان آرنولد محقاً حينما شعر أن مثل هذه الأمور ليست مما يهم ناقد الجمهور. ولكن يبدو أنه لم يكن يدرك أن ثمة نقداً منظماً منفصلاً عن تاريخ الذوق. ولذا فإن آرنولد هنا هو السوقي. لقد تعلم رسكن صنعته من التراث الآيقونولوجي العظيم الذي يمر، عبر البحوث الكلاسيكية والتوراتية، بدانتي وسبنسر اللذين كان رسكن قد درسهما بعناية، وهو التراث الذي دخل في الكاتدرائيات القروسطية التي درس رسكن تفاصيلها بعناية فائقة. أما آرنولد فيستند على مسلَّمات نقدية تشكل بمجموعها قانوناً طبيعياً عاماً، وهي المسلمات التي ما كاد يسمع بها أحد قبل عصر درايدن والتي لا يعقل أن يطول بها العمر إلى ما بعد عصر فرويد ويُنْغ وفريزر وكاسيرر.

إن ما نملكه لحد الآن هو، من ناحية، «دراسة الأدب»، أي عمل الباحث الذي يحاول جعلها ممكنة، وعمل ناقد الجمهور، من الناحية الثانية، وهو ناقد يفترض أن هذه الدراسة موجودة. أمّا الأدب نفسه فموجود بينهما كما لو أنه منطقة يحافظ فيها على حيوانات الصيد وفيها يتجول الدارس دون دليل يدله سوى ذكائه الفطري. ويبدو أن الفرضية هي أن الباحث وناقد الجمهور تربطهما مصلحة واحدة هي الأدب وحده. فالباحث يعرض بضاعته خارج أبواب الأدب. والكثير من هذه البضاعة، كغيرها من الأضاحي التي تقدم على أعتاب مستهلكيها غير المرئيين، ما هو إلا نتاج إيمان يثير الإعجاب أو رجاءٍ بانَّ مخلّصاً نقدياً ينتمي إلى عالم المستقبل سوف يظهر ويستعمل هذه البضاعة بشكل يضعها ضمن نظام ما. أما ناقد الجمهور، أو الناطق باسم الاتجاه النقدي

المفروض من أعلى، فاغلب الظن أنه لن يستعمل هذه البضاعة إلا استعمالاً عشوائياً، ولن يعامل الباحث إلا كما عامل هاملت حفار القبور، مهملاً كل ما يستخرجه من الحفرة باستثناء هذه الجمجمة أو تلك يلتقطها ليلقي بشأنها المواعظ.

أما المشتغلون بالفنون فغالباً ما تطرح عليهم أسئلة كثيراً ما يشتم منها العداء حول فائدة عملهم أو قيمته. وأغلب الظن أن الاجابة المباشرة على مثل هذه الأسئلة أو على هؤلاء السائلين مستحيلة. وأغلب الأجوبة التي قدمت، مثل قول نيومَنْ «إن الثقافة الحرة هي هدف ذاتها»، تستند على تجربة من مرّوا بمثل تلك التجربة. كذلك فإن معظم ما كتب في «الدفاع عن الشعر» مفهوم لمن هم داخل المنطقة التي يجري الدفاع عنها. وهكذا يتبين أن أساس المجادلات النقدية لا بد أن يكون هو التجربة الفعلية للفن، ويجب أن يكون السؤال الأول الذي يجدر بالمهتمين بالأدب أن يجيبوا عنه ليس هو: «ما فائدة دراسة الأدب؟» بل «ماذا ينتج عن كون هذه الدراسة ممكنة؟».

يعلم كل من درس الأدب دراسة جادة أن العمليات الذهنية التي تدخل في تلك الدراسة لها من الاتساق والقدرة على التقدم ما يتطلبة العلم. وما يحصل للذهن من دربة هو هو في المجالين، والاحساس بوحدة الموضوع الذي يتشكل بالتدريج هو هو في المجالين أيضاً. فإذا كانت هذه الوحدة نابعة من الأدب نفسه فلا بد أن الأدب نفسه له شكل العلم، وهذا ما يناقض تجربتنا له، أو أن هذه الوحدة تستمد القوة التي تتخللها من سرّ من الأسرار يكمن في أعماق الوجود، وهو أمر غامض؛ أو أن الفوائد الذهنية التي يظن أنها تستمد منها هي فوائد غير حقيقية لأنها مستمدة في الواقع من مواضيع أخرى درست عرضياً بالاتصال معها.

لكن هذا هو أقصى ما نصله إذا بدأنا بفرضية أن الباحث والذواقة لا يربطهما رابط سوى اهتمامهما المشترك بالأدب. ولو صحت هذه الفرضية لكان علينا أن نواجه بكل صدق النسبة العالية من العبث في النقد كله، لأن هذه النسبة تزيد كلما زاد حجم النقد، حتى يصبح النقد، خاصة عند مدرسي الجامعات، وسيلة أوتوماتيكية لاكتساب السمعة،

مثلهـا مثل إدارة عجلة الصَّلاة [عند بوذيّي التِّبت]. ولكن هذه الفرضية لا تعدو كونها فرضية في اللاوعي ـ فانا لم أصادفها وقد صيغت كمذهب ـ ولا شك أن من المناسب أن تكون فرضية فاسدة. أما الفرضية البديلة فهي أن الباحثين ونقاد الجمهور يرتبطون ارتباطاً مبـاشـراً بنوع وسطي من النقد، بنظرية شاملة متناسقة للأدب، منظمة بشكل منطقي علمي، يتعلم الدارس بعضها بشكل عفوي اثناء دراسته، ولكن المباديء الرئيسة لهذه النـظرية ليست معروفة لدينا بعد. ولو طُوِّر مثل هذا النقد لأشبع الرغبة بوجود العنصر المنـظِّم الـذي يدل على التقدم في البحوث وذلك بدمج نتائجها في بنيان موحد من المعرفة، مثلما تعمل العلوم الأخرى، ولرسخت، في الوقت ذاته، أقدام ناقد الجمهور والذواقة في أرضية النقد الصلبة.

إن علينا أن ندرك المعنى وراء إمكانية وجود مثل هذا النقد الوسطي، وهو أنه ليس هناك تعلُّم مباشر للأدب نفسه. فالفيزياء كيان منظم من المعرفة عن الطبيعة، ويقول دارس الفيزياء إنـه يتعلم الفيزياء، لا الـطبيعـة. والفن كالطبيعة منفصل عن الدراسة المنظمة له التي هي النقد، ولذا يستحيل «تعلم الأدب»: إننا نتعلم عنه، وما نتعلمه (بتعديه الفعل) هو نقد الأدب. كذلك فإن الصعوبة التي نشعر بها أثناء «تعليم الأدب» ناشئة من حقيقة أن تعليم الأدب غير ممكن: كل ما نعلِّمُه هو نقد الأدب. ذلك أن الأدب ليس موضوعاً للدراسة بل هو هدف لها: إنه يشتمل على الكلام ولذا فإننا نخلط بينه وبين مجـالي الـدارسة التي تستعمل الكلام. والمكتبات تعكس هذا الخلط فتصنّف النقد باعتبـاره واحـداً من فروع الأدب. بينمـا النقـد للفن هو كالتـاريخ للأفعـال والفلسفة للحكمة: إنه محاكاة كلامية لقوة خلاقة إنسانية لا تتكلم بذاتها. ومثلما أنه لا شيء يعجز الفيلسوف عن تناوله فلسفياً ويعجز المؤرخ عن تناوله تاريخياً كذلك لا بد أن الناقد قادر على تشييد عالم فكري خاص به يعيش هو فيه. وهذا العالم النقدي واحد من الأشياء التي يعنيها فيما يبدو مفهوم آرنولد للثقافة.

لذا فإنني لا أعني أن النقد في الوقت الحاضر يخطيء فيما يفعل وعليه أن يفعل

شيئاً آخر. بل أعني أن من الممكن الحصول على نظرة شاملة لما يفعل. ومن الضروري أن يمضي الباحث وناقد الجمهور في تقديم مساهماتهما للنقد. لكن ليس من الضروري أن يظل ما يسهمان فيه خفياً عن الأنظار خفاءَ جزيرة المرجان عن أعين البوليب. إن الدارس للبحث الأدبي يحسّ بتيّار يبعده عن الأدب. ويجد أن الأدب يحتل المكان الأوسط بين الانسانيات، يحفّه التاريخ من جهة، وتحفّه الفلسفة من الجهة الأخرى. وبما أن الأدب ذاته ليس بنياناً منظماً من المعرفة فإن الناقد يجد نفسه مضطراً إلى اللجوء إلى البناء الفكري للمؤرخ لمعرفة الأحداث، وإلى البنيان الفكري للفيلسوف لاستقاء الأفكار. وإذا ما سئل عما يفعل فإن جوابه يكون باستمرار إنه يشتغل على دَنّ أو فكر شلي، أو الفترة ما بين ١٦٤٠ و ١٦٦٠ أو يكون جواباً يعني أن التاريخ أو الفلسفة أو الأدب ذاته هو الأساس الفكري لنقده. أما إذا صادف أن اهتمامه كان منصبّاً على نظرية النقد فإن جوابه يكون أنه يشتغل على موضوع «عام». أي أنه يتضح أن غياب النقد المنظم قد خلق فراغ قوى وأن حقول الدراسة المجاورة قد احتلت هذا الفراغ. وهذا هو مصدر الوهم الأرخميدي الذي أشرنا له أعلاه: وهو أننا إذا رسخنا أقدامنا بقوة في القيم المسيحية أو الديمقراطية أو الماركسية فإننا سنتمكن من رفع النقد كله معاً بعتلتنا الديالكتيكية. أما لو أمكن ربط اهتمامات النقاد المتباينة بنمط مركزي متسع من الفهم المنظم فإن التيار الدافع للبعيد سيختفي وستبدو تلك الاهتمامات متجهة نحو النقد لا بعيداً عنه.

ومن الأدلة على أن فهماً منظماً ما لموضوع ما موجود فعلاً القدرةُ على كتابة كتاب مدرسيّ بسيط يشرح مبادئه الأساسية. ومن المفيد أن نرى ماذا يمكن لكتاب كهذا أن يضم. لا شك أنه لن يبدأ بجواب واضح على أول الأسئلة على الاطلاق: «ما الأدب؟». فليست هناك معايير حقيقية للتمييز بين بنية كلامية وأخرى غير أدبية، كما أننا لا نعرف ماذا نفعل بذلك العدد الهائل من الكتب التي هي بين بين والتي يمكن أن يدّعيها الأدب لأنها كتبت بأسلوب جيد أو لأنها مفيدة لدراسة الخلفيات أو لأنها دخلت في المقررات

الجامعية في مادة «الكتب العظيمة». وسرعان ما نكتشف أننا لا نملك كلمة تماثل «القصيدة» في الشعر أو «المسرحية» في الدراما لنصف عملاً من الأعمال الفنية الأدبية. ولربما كان بْليك على حق حين قال إن من يعمّم أحمق، ولكننا عندما نجد أنفسنا في وضع المتوحشين ثقافياً من الذين يملكون اسماً للمُرّان وآخر للصفصاف ولكنهم لا يملكون كلمة تقابل الشجرة فقد نتساءل إن لم تكن قدرتنا على التعميم أقل مما ينبغي.

هذا بالنسبة للصفحة رقم واحد من كتابنا المدرسي. أما الصفحة رقم اثنين فيجب أن تفسر ما يبدو أنه أهم الحقائق الأدبية، وهو التمييز إيقاعياً بين النظم والنثر. ولكن ما يبدو أن الجميع يفعلونه عملياً عسير على أي ناقد نظرياً. وهكذا نقلب أوراق الكتاب البيضاء إلى أن نصل إلى وصف موجز لتقسيمات الأدب الأساسية مثل الدراما والملحمة والقصة النثرية وما إلى ذلك. هذه على الأقل هي الخطوة الأولى في النقد كما ظن أرسطو. لكننا نكتشف أن النظرية النقدية الخاصة بالأنواع ما تزال تراوح في مكانها حيث تركها أرسطو. وحتى كلمة genre تبرز في الجملة الانكليزية بوصفها كلمة غريبة عسيرة اللفظ. وما تزال معظم المحاولات النقدية لتناول المصطلحات النوعية من أمثال «الملحمة» و «الرواية» لا تستثير من الاهتمام إلا ما تستثيره الشائعات. ويعود الفضل للإغريق إن كنا نميز بين المأساة والملهاة، ولذا فإننا ما نزال نعتقد أن الواحدة هي النصف الذي ليس هو النصف الآخر. أما حين نقترب من الأشكال الأدبية التي ندعوها المسخرة (masque) والأوبرا والفلم والباليه ومسرحية الدمى ومسرحية الأسرار ومسرحية المواعظ، ومسرحية الكوميديا ديلارتي ومسرحية المعاجز فإننا نجد أنفسنا في موقف أطباء عصر النهضة الذين رفضوا معالجة مرض الزهري لأن غالينوس لم يذكر شيئاً حول الموضوع.

لم يكن اليونانيون بحاجة إلى التوصل إلى تصنيف الأشكال النثرية، أما نحن فبحاجة إلى ذلك، ولكننا لم نفعل. وما زلنا، كعادتنا، دون اصطلاح خاص بالقصة النثرية، لذلك فإن كلمة «الرواية» novel تعني كل شيء، وبذا تفقد معناها الحقيقي الوحيد بوصفها اسما لنوع أدبي. والتمييز الذي تقوم بها المكتبة الدوارة بين الأعمال

القصصية، أي بين الكتب التي تتناول أموراً تعترف بإنها غير صحيحة والكتب التي تتناول كل ما عدا ذلك هو تمييز كاف للنقاد. فلو سألتهم إلى أي نوع من القصص النثرية ينتمي كتاب رحلات غلفر فإن القلة منهم، حتى ولو عرفوا أنها تنتمي إلى نوع النقد المِنِبّي، سوف يعتبرون معرفة تلك التسمية ضرورية لتناول الكتاب مع أن معرفة ماهية الرواية ضرورية لتناول أعمال الروائيين المهمين، لا بل إن وضع بعض الأنواع النثرية الأخرى أسوأ من ذلك. فقد تاثر الأدب الغربي بالكتاب المقدس أكثر من تأثره بأي كتاب آخر، ولكن الناقد، رغم كل تقديره «للمصادر»، لا يعرف عن ذلك التأثير أكثر من أنه موجود، فالتـايبـولـوجية التوراتية بلغ من بعدها الآن أن معظم القراء، بمن فيهم الباحثون، لا يفقهون المعنى الظاهري لأي قصيدة تستعملها. وهذا غيض من فيض. ولو جاز لنا أن ننظر إلى النقد بوصفه دراسة متسقة منظمة يمكن تفسير مبادئها الأساسية لأي فتى ذكي في التاسعة عشرة فإننا سنكتشف من وجهة نظر ذلك التصور للنقد أنه ما من ناقد يعرف شيئاً عن أوليات النقد. فما يملكه النقاد الآن هو ديانة سرية ليس لها كتاب مقدس، وهم كهنته الذين لا يعرفون التواصل أو التناحر إلا بين بعضهم بعضاً.

أنا أرى أن ما عناه أرسطو بكلمة البويطيقا هو نظرية في النقد تنطبق مبادئها على الأدب كله وتبرر كل طريقة نقدية صحيحة. ويبدو أن أرسطو قد تناول الشعر تناول عالم الأحياء لأي نظام من الأحياء، فتناول أنواعه وصاغ قوانين التجربة الأدبية العامة، أي انه - باختصار - كتب كما لو أنه كان يؤمن بوجود كيان معرفي قابل للفهم يمكن استكشافه عن الشعر ليس هو الشعر ذاته أو تجربة الشعر من قبل قارئه، بل هو البويطيقا. وكنت أعتقد أن آراءه في البويطيقا مثل آرائه حول تخلّق الحيوانات، يمكن، بعد ألفين من السنين من النشاط النقدي الذي أعقبه، أن يعاد النظر فيها في ضوء ما جدَّ من أدلة، لكن ما تزال فاتحة كتاب **البويطيقا**، كما ترجمها بايووتر من أفضل المداخل للموضوع، وهي تصف طريقة التناول التي حاولت إبقاءها نصب عيني على الدوام:

ما دام موضوعنا هو الشعر فإنني سأتحدث لا عن هذا الفن بشكل عام

فقط بل عن أصنـافه وما يفعله كل منها؛ عن بنية الحبكة التي تتطلبها القصيدة الجيدة، عن عدد الأجزاء التي تتشكل منها القصيدة وعن طبيعة تلك الأجزاء، وعن كل ما يحتاج إلى المعالجة في مجال بحثنا هذا. وإذن فلنتبع الترتيب الطبيعي ولنبدأ بالحقائق الأولية.

ليس الأدب إلا واحداً من فنون عديدة، وهذا الكتاب مضطر لعدم الخوض في المشكلات الاستطيقية خارج البويطيقا، ومهما يكن من أمر فإن كل فن من الفنون يحتاج إلى تنظيم ما يتصل به من نقد، وسوف تصبح البويطيقا جزءاً من الاستطيقا بمجرد أن تصبح الاستطيقا هي النقد الموحّد لكل الفنون بدلاً مما هي عليه الآن، كائنا ما كان ذلك[٣].



تبدأ العلوم عادة من حالة الاستقراء الساذج[٤]: فهي تبدأ باعتبار الظواهر التي تريد أن تفسرها كما لو أنها معلوماتها الأولية. وهكذا بدأ علم الفيزياء باعتبار التجارب الحسية المباشرة، المسماة ساخن وبارد ورطب وجاف، مباديء أساسية. ثم انقلب علم الفيزياء على نفسه واكتشف أن وظيفته الحقيقية هي تفسير ماهية الحرارة والرطوبة. وبدأ التاريخ باعتباره تسجيلاً للأحداث، ولكن الفرق بين مسجل الأحداث القديم والمؤرخ الحديث هو أن الأحداث بالنسبة لمن كان يسجلها كانت هي أيضاً بنية تاريخية، بينما يرى المؤرخ في هذه الأحداث ظواهر تاريخية تحتاج إلى ربط ضمن إطار فكري أوسع منها ويختلف عنها. كذلك توجب على كل علم حديث أن يقوم بحسب تعبير بيكن (في سياق مختلف) بقفـزة استقـرائية تحله في نقطة مختلفة، وتمكنه بذلك من رؤية معلوماته الأولية رؤية جديدة تستدعي التفسير. وظل الفلكيون يعتبرون المكان الذي ينظرون منه ثابتاً طول الوقت الذي اعتبروا فيه حركة الاجرام السماوية هي بنية علم الفلك، وما ان خطر على بالهم أن الحـركـة ذاتهـا قابلة للتفسير حتى غدت نظرية الحركة الرياضية هي الاطار الفكري عندهم، مما مهد السبيل أمام النظام الشمسي الذي مركزه الشمس، وأمام قانون

الجاذبية . وظلت فروع علم الأحياء مشغولة بإعداد قوائم الحيوانات والنباتات طول الوقت الذي اعتبر فيه علم الأحياء أن الأشكال التي تتخذها الحيوانات والنباتات هي موضوعها. وما أن صار لزاماً على هذا العلم أن يفسر وجود اشكال الحياة هذه حتى أخذت نظرية التطور وفكرة البروتوبلازم والخلية تصب في علم الأحياء، مما أعاد له حيويته.

ويبدو لي أن النقد الأدبي يمر الآن في مرحلة الاستقراء الساذج هذه التي وجدناها في العلوم البدائية. فما زالت مواده الأولية، ألا وهي عيون الأدب، لا ينظر إليها بوصفها ظواهر يجب تفسيرها ضمن إطار فكري لا يملكه إلا النقد، بل ينظر إليها باعتبارها إطار النقد إيضاً، وانا أرى أن الوقت قد حان لكي يقفز النقد إلى موضع جديد يستطيع منه أن يكتشف الأشكال المنظمة لاطاره الفكري. إذ يبدو أن النقد بحاجة ماسة إلى مبدأ منسق، إلى فرضية أساسية يمكنها، مثل نظرية التطور في علم الأحياء، أن ترى الظواهر التي تتناولها بوصفها أجزاء من كل واحد.

إن الفرضية الأولى التي تقوم عليها هذه القفزة الاستقرائية هي الفرضية التي يقوم عليها كل علم من العلوم، ألا وهي وجود التناسق الكلي. ورغم ما قد يبدو على هذه الفرضية من بساطة إلا أن العلم الذي يبدأ منها يستغرق وقتاً طويلاً ليكتشف أنه كيان من المعرفة يمكن فهمه فهماً تاماً حقاً. وما لم يتوصل إلى هذا الاكتشاف فإنه لن يكون قد ولد بعد بصفته علماً منفصلاً، بل سيبقى جنيناً في جسم موضوع آخر. وهذا ما يتضح من مولد الفيزياء من فلسفة الطبيعة ومولد علم الاجتماع من فلسفة الأخلاق. كذلك فإننا لن نبتعد عن الحقيقة كثيراً إذا قلنا إن العلوم الحديثة تطورت بحسب ترتيب قربها من الرياضيات. ولذا أخذ علما الفيزياء والفلك شكلهما الحديث منذ عصر النهضة والكيمياء منذ القرن الثامن عشر وعلم الأحياء منذ القرن التاسع عشر والعلوم الاجتماعية منذ [أوائل] القرن العشرين. وإذا كان النقد علماً فإنه ولا شك أحد العلوم الاجتماعية، وإذا ما تأخر تطوره حتى الوقت الحاضر فإن ذلك على الأقل لا يجافي التطورات التي استعرضناها من حيث ترتيبها الزمني. لكن قصر النظر الذي ينتج عن التخصص يبقى

جزءاً لا يتجزأ من الاستقراء الساذج. ولذا فإن معالجة القضايا «العامة» من وجهة نظر كهذه تبقى أمراً فوق طاقة البشر لأنها تحتاج إلى «تغطية» حقول أوسع مما يستطيع الأفراد الخوض فيها. ولذا فإن الناقد يجد نفسه في موضع عالم الرياضيات الذي يجد نفسه مضطراً أحياناً للتعامل مع أرقام يبلغ من عظمها أنها ستقتضيه المضي في إضافة الخانات حتى حلول العصر الجليدي التالي قبل أن ينتهي حتى من كتابتها بالطريقة العادية. وهكذا يتبين ان الناقد والرياضي لا بد أنْ يلجآ إلى طريقة في الكتابة لا تحتاج إلى مثل ذلك الجهد.

إن الاستقراء الساذج ينظر للأدب كما لو أنه تعداد لما صدر من عناوين. أي أنه يرى في الأدب ركاماً من «الأعمال» المستقل بعضها عن بعضها الآخر. ولكن لو اقتصر الأدب على ذلك لاستحالت أي دربة ذهنية منظمة تقوم عليه. ولم يكتشف لحد الآن أي مبدأ ينتظم الأدب جميعه سوى مبدأ التسلسل التاريخي. وهذا يعطينا كلمة «التراث» السحرية، مما يعني أننا عندما ننظر إلى ذلك الركام وقد ترتب ترتيباً زمنياً فإننا نحصل على نوع من التناسق القائم على التتابع. ولكن التراث نفسه لا يجيب على كل أسئلتنا. فالتاريخ الأدبي الشامل يعطينا بارقة أمل في إمكانية رؤية الأدب بوصفة تعقيداً لعدد محدود بسيط نسبياً من الصيغ التي يمكن أن ندرسها في الثقافة البدائية. ثم نكتشف بعد ذلك أن علاقة الأدب اللاحق بهذه الصيغ البدائية ليست مجرد علاقة تعقيد لأننا نجد الصيغ البدائية وقد عادت للظهور في عيون الأدب ـ لا بل يبدو أن هناك ميلاً عاماً لدى هذه العيون لأن تعود لتلك الصيغ، وهذا يتفق مع شعور ساورنا جميعاً: وهو أن دراسة الأعمال الفنية غير المتميزة تظل دراسة عشوائية على هامش التجربة النقدية بينما تجذبنا العيون إلى نقطة نرى منها عدداً هائلاً من الأنماط الهامة التي تصب في مسار واحد. ولذا نبدأ بالتساؤل عما إذا لم يكن بالامكان أن نرى الأدب لا بوصفه ظاهرة تزداد تعقيداً مع مرور الزمن فحسب بل بوصفه ظاهرة تتسع في الفضاء الفكري من مركز ما يمكن للنقد ان يعينه.

من الجلي أن النقد لا يمكنه أن يكون دراسة منظمة ما لم يتصف الأدب بصفة تجعل ذلك ممكناً. وإذاً يتوجب علينا قبول الفرض القائل إن الأدب ليس ركاماً من «الأعمال» المتجمعة بل هو نظام من الكلام، تماماً مثلما نقول إن هناك نظاماً من الطبيعة يكمن خلف العلوم الطبيعية. لكن الايمان بوجود نظام من الطبيعة مستمد من قدرتنا على فهم العلوم الطبيعية، ولو تمكنت العلوم الطبيعية من التدليل على نظام الطبيعة هذا لاستنفدت موضوعها. كذلك يجب على النقد، إن كان علماً، أن يكون قابلاً للفهم، ولكن الأدب، بوصفه ذلك النظام من الكلام الذي يجعل العلم ممكناً، هو - بقدر ما نعرف - معين لا ينضب من المكتشفات النقدية الجديدة، وهو سيظل كذلك حتى ولو توقفت الأعمال الادبية الجديدة عن الظهور، وإذا ما صح ذلك فإن البحث عن مبدأ محدد في الأدب يسعى إلى عدم تطوير النقد أمر يجانب الصواب. ونظرية الكم النقدية التي تقول إن على الناقد أن يحصر همّه باستخراج ذلك القدر من القصيدة الذي يعادل ما يظن بشكل غامض أن الشاعر قد وضعه فيها - هذه النظرية هي إحدى المظاهر الكثيرة من مظاهر الأميّة التي أتاح لها غياب النقد المنظم فرصة النمو. ونظرية الكم هذه هي الصيغة الأدبية لما يمكن أن يدعى بالغائية السابقة لأوانها. وهي تماثل التاكيد، في العلوم الطبيعية، على أن ظاهرة ما هي على ما هي عليه لأن العناية الالهية، بحكمتها التي تفوق عقل البشر، قد جعلتها كذلك. أي أن الناقد يفترض أنه لا يملك إطاراً فكرياً: وأن مهمته هي ببساطة أن يتناول قصيدة حشاها الشاعر بعناية بعدد محدود من الأفكار الجميلة أو المحسنات البديعية وأن يستخرج منها قانعاً تلك المحسنات والأفكار واحدة واحدة، تماماً مثلما فعل مثيله الأصلي جاك هورنر الصغير*.

---

* الاشارة هنا إلى أهزوجة الأطفال التالية:

Little Jack Horner sat in a corner,
Eating a Christmas pie.
He put in his thumb, and pulled out a plum,
And said, "What a good boy am I"

إن الخطوة الأولى نحو التوصل إلى بويطيقا حقيقية تكمن في إدراك ماهية النقد الذي لا يعني شيئاً ومن ثم التخلص منه أو من الكلام عن الأدب بشكل لا يفضي بنا إلى تشييد بنيان منظم من المعرفة، وهو الكلام الذي يضم كل ذلك الهراء الجهوري الذي غالباً ما نصادفه في التعميمات النقدية، وفي التعليقات التأملية، وفي الخاتمات الأيديولوجية، وغير ذلك من نتائج النظر من بعيد نحو هذا الموضوع الذي لا ينتظمه نظام. وهو كلام يضم أيضاً كل القوائم الخاصة «بأفضل» الروايات أو القصائد أو الكتاب، سواء أتسمت هذه القوائم بفضيلة الضم أو الاستبعاد [ضم كل ما يمكن ضمه من الروايات أو. . . أو. . . ، أو استبعاد كل ما لا يرقى إلى المستوى المطلوب من وجهة نظر واضع القائمة]. كذلك يضم هذا الكلام كل الأحكام التقويمية العريضة، أو العاطفية، أو المبنية على الهوى، وكل تلك الثرثرة الأدبية التي تجعل سمعة الشعراء تنتعش أو تنحدر في سوق الأسهم الوهمية. فقد عاد المستثمر الثري السيد إليوت إلى شراء أسهم ملتن من جديد بعد أن كان قد تخلص منها في السوق. وأغلب الظن أن أسهم دَنّ قد وصلت على سعر لها وأنها توشك على الهبوط؛ أما تِنِسُنْ فربما حان وقت أسهمه لتظهر بعض التحسن، ولكن أسهم شلي ما تزال ضعيفة. إن هذا النوع من الكلام لا يمكن أن يكون جزءاً من أي دراسة منظمة لأن من صفات الدراسة المنظمة أنها لا تسير إلا قدما، وكل ما يرتعش أو يتردد أو يكتفي بردود الفعل هو ضرب من الثرثرة التي تمارسها الطبقة المترفة. إن تاريخ الذوق لا يشكل جزءاً من بنية النقد بأكثر مما يشكل الجدل الذي دار بين هَكْسلي ووِلبَرفورْس جزءاً من بنية علم الأحياء.

أنا أرى أن ما قاله النقاد القدماء عن النقد الحقيقي، إذا ما احتفظنا بهذا التمييز وطبقناه عليهم، سوف يبدي لنا قدراً مدهشاً من اتفاق الآراء تبدأ منها ملامح دراسة متسقة منظمة بالظهور. أما في تاريخ الذوق، حيث لا توجد وقائع، وحيث انفصمت كل الحقائق، على الطريقة الهيغلية، إلى انصاف حقائق لزيادة أطرافها حدة، فقد نشعر بحق أن دراسة الأدب أمر نسبي ذاتي إلى درجة يتعذر معها التوصل إلى أفكار متسقة

بعضها مع بعضها الآخر. ولكن بما أن تاريخ الذوق لا تربطه أي رابطة عضوية بالنقد، فمن السهل فصله عنه. فمقالة السيد إليوت «وظيفة النقد» تبدأ بتقرير المبدأ القائل إن معالم الأدب القائمة تشكل فيما بينها نظاماً مثالياً، ولذا فإنها ليست مجرد مجموعات من كتابات كتبها أفراد. وهذا نقد، نقد من النوع الأساسي. وسيحاول جانب كبير من كتابي هذا أن يكون شرحاً له. وتكمن صلابة موقف هذا النقد في اتساقه مع عشرات الأقوال الأخرى التي يمكن جمعها من كتابات خيرة النقاد في كل العصور(٥). لكن هذا النقد يتبعه [في مقالة إليوت] جدل بلاغي يجعل التراث ونقيضه قوتين متعارضتين شرَّف الأولى باسم الكاثوليكية أو الكلاسيكية واستهزأ من الثانية بوصمها بـ«الوغري»*. وهذا الجدل لا يفضي إلا إلى الحيرة والارتباك، اللهم إلا إذا أدركنا أنه جدل يسهل الاستغناء عنه. فهو جدل موجه ضد السيد مِدِلْتن مَري الذي يجري الحديث عنه باستحسان لأنه «يدرك أن هناك مواقف محددة تتخذ، وأن المرء يواجه أحياناً مواقف لا يملك إزاءها إلا أن يرفض شيئاً ويقبل سواه». لكن ليست هناك مواقف محددة في الكيمياء أو الفلولوجيا، وإذا كانت هناك مواقف تتخذ في النقد فإن النقد لن يضحي حقلاً من حقول المعرفة الحقة. ذلك أن الجواب المعقول لأي تحدٍّ يقول: «قف» هو، في أي حقل من حقول المعرفة الحقة، جواب فولستاف**: «ها أنا قد وقفت، ضد رغبتي». فموقف المرء «المحدد» هو موطن ضعفه، هو قابليته للوقوع في الخطأ وفي الهوى، ولا يزيد اكتساب الأتباعِ للموقفِ المحدَّدِ صاحبَ ذلك الموقفِ إلا ضعفا، كمن يصاب بالمرض المعدي.

أما الخطوة التالية فهي أن ندرك أن للنقد جيرانا عديدين وأن على الناقد أن يقيم الصلات معهم بشكل يحفظ له استقلاله. فقد يحتاج لمعرفة شيء من العلوم الطبيعية ولكن عليه ألاّ يضيع الوقت في تقليد مناهجها. وقد قيل لي إن هناك أطروحة دكتوراة

---

* الوغري هو مذهب الـ Whigs الذين شكلوا فيما بين عامي ١٦٩٧ و ١٨٣٢ تقريباً حزباً سياسياً في انكلترة كان يدعو إلى إعطاء الشعب حقوقه وإلى إرساء دعائم الديمقراطية، وهو حزب تحول فيما بعد إلى حزب الأحرار. ويقابله في التاريخ الانكليزي حزب الـ Tory الذي تحول فيما بعد إلى حزب المحافظين.

** في مسرحية شيكسبير هنري الرابع.

كتبت في إحدى الجامعات تعرض قائمة بروايات هاردي مرتبة بحسب النسبة المئوية لما تضمه من قتامة النظرة، ولكننا لا نشعر ان مثل هذا المنهج يستحق التشجيع. وقد يريد الناقد أن يلم بشيء من العلوم الاجتماعية، ولكن لا يمكن لشيء ندعوه «المعالجة» الاجتماعية للأدب أن ينشأ. ليس هناك من سبب يمنع عالم الاجتماع من الانشغال كلياً بالمادة الأدبية، ولكن عليه إذا فعل أن لا يعير أي اهتمام للقيم الأدبية. وقد يكون هوريشيو ألغر* ومؤلفه الكتب الخاصة بألزي أهم بالنسبة له من هوثورن وملفل، مثلما قد يكون أحد أعداد مجلة بيت السيدات بقيمة كل ما سطره هنري جيمس. كذلك ليس هناك ما يلزم الناقد بقيم علم الاجتماع لأن الظروف الاجتماعية المؤاتية لانتاج الفن العظيم ليست هي بالضرورة تلك التي تسعى العلوم الاجتماعية لخلقها. وقد يحتاج الناقد لأن يعرف شيئاً عن الدين، ولكن القصيدة الدينية التي تتفق والنهج الديني السائد تعبر، من وجهة نظر المعايير اللاهوتية، عن محتواها تعبيراً مقبولاً أكثر مما قد تفعله قصيدة تخرج عن ذلك النهج. لكن هذا لا يصدق في النقد، وليس من فائدة ترتجى من خلط معايير الموضوعين.

لقد عرف عن الأدب دائماً انه بضاعة قابلة للتسويق، منتجوها هم الكتاب المبدعون ومستهلكوها هم القراء المثقفون وعلى رأسهم النقاد. والناقد من وجهة النظر هذه هو الوسيط، باستخدام الاستعارة التي بدأنا بها حديثنا. أي أنه يتمتع ببعض مزايا بائع الجملة بحصوله على نسخ مجانية من الكتب لكتابة المراجعات عنها، ولكن وظيفته تختلف عن وظيفة الكُتُبِيّ بانها أقرب إلى وظيفة الباحث في حاجات المستهلكين. لكنني أرى أن هناك وظيفة أخرى في الأدب لها، مثلما لغيرها من أشكال البناء الفكري، نظريَّتُها وطريقةُ أدائها. فمُمارس الأدب ومنتجُه يختلفان مع أنهما يتداخلان، أما

---

* كتب ١١٩ كتاباً عن قصص النجاح في الحياة للأطفال، وركز على مغامرات أطفال الشوارع في المدن.
أما إلزي فهي إلزي دنسمور التي ظهرت في ٢٨ كتاباً من كتب الاطفال المائة التي كتبتها مارثا فنلي (١٨٢٨ ـ ١٩٠٩) تحت اسم مارثا فاركوارسن.

المشتغل بنظرية الأدب ومستهلكُ الأدب فيختلفان تمام الاختلاف رغم أنهما قد يوجدان في الشخص نفسه. ويفترض الكتاب الراهن أن نظرية الأدب موضوع له من الأهمية في الدراسات الانسانية والثقافية الحرة ما لممارسة الأدب، ولذا فإن هذا الكتاب غير معني مباشرة بالأحكام التقويمية مع أنه يرى في بعض القيم الأدبية أموراً مسلماً بها ثبتت نهائياً عن طريق التجربة النقدية. وتحتاج هذه الحقيقة إلى تفسير لأن الأحكام التقويمية غالباً ما تعتبر، ربما بحق، السمة المميزة للدراسات الانسانية والثقافية الحرة.

إن الأحكام التقويمية أمور ذاتية بمعنى أنها أمور يمكن نقلها بشكل غير مباشر، ولكن لا يمكن نقلها بشكل مباشر. فعندما تسود أو تقبلها عامة الناس تبدو عليها مسحة الموضوعية؛ هذا كل ما هنالك. والحكم التقويمي الذي يمكن التدليل عليه هو جزرة الحمار في النقد الأدبي، وقد رافق كلَّ موجةٍ نقدية جديدة، مثل موجة التحليل البلاغي المفصَّل الراهنة، اعتقاد بأن النقد قد توصل في آخر المطاف إلى الوسيلة الناجعة لفصل الغث عن السمين. لكن سرعان ما يتبين أن هذا الاعتقاد وهم من أوهام تاريخ الذوق؛ إن الأحكام التقويمية تقوم على دراسة الأدب، ولكن دراسة الأدب لا يمكن أن تقوم على الأحكام التقويمية. فنحن نقول إن شيكسبير كان أحد كتاب المسرح الانكليز الذين مارسوا الكتابة حوالي عام ١٦٠٠ وإنه أحد كبار الشعراء في العالم. لكن الجزء الأول من هذه الجملة تقرير لحقيقة، أما الجزء الثاني فحكم تقويمي بلغ من قبوله لدى عامة الناس أنه عُدَّ في عداد الحقائق. لكنه ليس في عداد الحقائق، بل هو حكم تقويمي ولا يمكن أن تُرْبَطَ به ذرَّة من النقد المنظَّم.

هناك نوعان من الأحكام التقويمية: تفضيلية وتقريرية*. وينقسم النقد الذي يقوم على المفاضلة إلى قسمين رئيسين طبقاً لطريقتنا في النظر إلى الأدب بوصفه نتاجاً أو

---

* للصفات في اللغة الانكليزية ثلاث درجات: positive و comparative و superlative ، والمؤلف يستعير هنا الدرجتين الأوليين ليفرق بين نوعين من الأحكام التقويمية: نوع يريد ان ينتهي إلى تفضيل عمل على عمل أو وصفه بدرجات متفاوتة من الجودة أو السوء، ونوع يكتفي بالتجربة الأدبية ذاتها لأنها تجربة لا يمكن شرحها للآخرين في رأيه.

بوصفه ملكا. والنوع الأول يتجه باتجاه النقد المعتمد على سيرة الكاتب ويربط العمل الأدبي بمن كتبه بالدرجة الأولى. أما النوع الثاني فقد ندعوه النقد المجازي [أي الذي يدرس فنون القول من مجاز ومحسنات بديعية]، وهو نقد يخاطب القاريء المعاصر بالدرجة الأولى. أما النقد الذي يقوم على السيرة فيشغل نفسه بقضايا المقارنات الخاصة بالعظمة والمكانة، وهو يعتبر القصيدة خطبةً مبدعِها، ويكون على أشد درجات الثقة بالنفس عندما يتعرف على الشخصية الكامنة خلف الشعر، وهي شخصية يفضل أن تكون بطولية. وإذا لم يوفق في اكتشاف مثل هذه الشخصية فإنه قد يحاول «اسقاط» مثل هذه الشخصية بواسطة الاكتوبلازْم* البلاغي، مثلما فعل كارلايل في مقاله عن شيكسبير بوصفه شاعراً بطولياً. أما النقد المجازي فيعالج الأسلوب والصنعة وتعقيد المعنى وتشابك المجازات معالجة مقارنة، ويميل هذا النقد إلى كره الشعراء الذين يميلون إلى إلقاء الخطب والتقليل من شأنهم، ولا يستطيع التعامل مع الشخصيات البطولية. وينتمي كلا هذين النوعين من النقد إلى النقد البلاغي من حيث إن الأول يعالج بلاغة الاقناع وأن الثاني يعالج بلاغة المحسنات البديعية، بينما يشك كل منهما في صدق النوع الذي يستعمله الآخر من البلاغة.

إن الأحكام التقويمية البلاغية وثيقة الصلة بالقيم الاجتماعية، وهي غالباً ما تمر من خلال جمرك من الكنايات الأخلاقية كالصدق والاقتصاد والذكاء والبساطة وما شابهها. ولكن ثمة مغالطة تنشأ، بسبب كون البويطيقا أمراً لم يتطور بعد، عن دخول البلاغة غير المشروع إلى عالم نظرية الأدب. والدليل الذي لا يخطيء على وجود هذه المغالطة هو التراث المختار، وهو ما توضحه بجلاء نظرية آرنولد عن «المحك»[٦]، حيث ننطلق من حدس القيمة المتمثلة في المحك إلى نظام لوضع الشعراء في طبقات. وطريقة الموازنة بين الشعراء عن طريق وزن أبياتهم (وهو أمر قديم سخر منه أرسطو فانيس في الضفادع) يستعملها نقاد السيرة والمجاز من أجل أن تثبت هذه الجهة أن الشعراء

---

* مادة مضيئة ينزّ عنها جسم الوسيط الروحاني.

الذين تفضلهم الجهة الأخرى لا ينتمون إلى الطبقة الأولى.

لكن سرعان ما تساورنا الشكوك حول دوافع آرنولد عندما نتفحص طريقة المحك التي اتبعها. فالبيت التالي من **عاصفة** شيكسبير «في المظلم من هاوية الزمان وغابره» يصلح أن يكون محكاً. لكننا نشعر أن هذا البيت «ولكن للخياط أن يحك فيها ما يحك» لا يصلح لذلك مع أنه بيت شيكسبيري هو الآخر ولا يقل أهمية عن سابقه في المسرحية ذاتها، (لكن المتطرفين من أتباع هذه المدرسة في النقد سينكرون هذا ويصرون على أن هذا البيت نحله على المسرحية كاتب حقير مأجور). ومن الواضح هنا أن ثمة مبدأ للاختيار أشد تعسفاً مما تتيحه التجربة النقدية الخالصة للمسرحية.

ومن الجلي كذلك ان «الجدّية العالية» عند آرنولد وثيقة الصلة بالرآي القائل إن الملحمة والمأساة، بوصفهما معنيَّتين بالشخصيات المستمدة من طبقة الحكام ويتطلبان أسلوباً عالياً يناسب المقام، هما أرستوقراطيا الأنواع الأدبية، ولذا فإن كل محكات آرنولد الخاصة بالطبقة الأولى مستمدة من الملحمة والمأساة أو نظر إليها بمنظارهما. ويعود إنزال تشوسر وبيرنْز إلى الطبقة الثانية فيما يبدو إلى الشعور بان الكوميديا والهجاء (satire) يجب أن يحفظا مكانهما شأنهما شأن المعايير الأخلاقية والطبقات الاجتماعية التي يمثلانها. وهذا يجعلنا نحس بأن الاحكام التقويمية الأدبية ما هي إلا امتدادات للاحكام الاجتماعية. فلماذا شعر آرنولد بالحاجة إلى تصنيف الشعراء؟ لقد كان من رايه أننا نزداد إعجاباً بأولئك الذين يحافظون على مكانتهم بيْن شعراء الطبقة الأولى بعد أن نجعل ذلك عسيراً عليهم. وبما أن هذا كلام فارغ فلا بد أن ننظر إلى ما وراءه. وعندما نقرأ قوله: «إن التمييز بين الغث والسمين... أمر في غاية الأهمية... بسبب الأهمية القصوى التي يتصف بها الشعر» نبدأ بالتعرف على الدليل، إذ ندرك أن آرنولد يسعى إلى خلق كتاب مقدس جديد من الشعر يؤدي وظيفة الدليل على تلك المبادىء الاجتماعية التي يريد للثقافة أن تستولي عليها من الدين.

إن معاملة النقد بوصفه تطبيقاً لاتجاه اجتماعي نتيجة طبيعية لما دعوناه بفراغ

القــوى في النقد. والدراسة المنظمة تعتمد على الانتقال من التجربة الاستقرائية إلى المبادىء الاستنتاجية. ويزودنا التحليل البلاغي في النقد بشيء من الاستقراء، ويجب على البويطيقا أو نظرية النقد أن تكون هي الجزء الاستنتاجي المقابل. وبما أن هذه البــويطيقـا لا وجـود لهـا فإن النـاقد يلجأ إلى أهوائه المستمدة من وجوده بوصفه كائناً اجتماعياً. ذلك أن الهوى ليس أكثر من قياس ناقص لأن الهوى في الذهن لا يمكن أن يكون أكثر من أطروحة كبرى [في المنطق] معظمها مخفي، شأنها شأن كتلة الجليد في المحيط.

ليس من العسير ان نتبين الهوى عند آرنولد لأن آراءه ظلت أسيرة زمانها: لكن الأمر يزداد عسراً عندما يصبح تعبير «الجدية العالية» هو «النضج» أو ما اشبهه من التعبيرات ذات القوة الهائلة على الاقناع، مما يملأ النقد البلاغي الذي ظهر فيما بعد. ويغدو أعسر كثيراً عندما تخرج مسألة أي الكتب يجدر بنا أخذها إلى واحتنا الصحراوية من مكانها الصحيح في غرفـة الجلوس لتتناول المكتبة الباهضة التكاليف التي يراد لها أن تضم الكتب المعتمدة التي تعبر عن القيم الديمقراطية. إن الاحكام التقويمية البلاغية تدور عادة على قضـايا ملاءمـة المقـال للمقـام الذي يستدعي التمييز بين الأساليب العالية والوسيطة والدنيا، وهي الأساليب القائمة على البنية الطبقية في المجتمع، لكن يجب على النقد، إن لم يشأ أن يهمل نصف حقائق التجربة الأدبية، أن يتناول الفن من وجهةِ نظرِ مجتمعٍ لا طبقية فيه. وقد أشار آرنولد نفسه إلى ذلك عندما قال: «إن الثقافة تسعى إلى إلغـاء الطبقات». غير أن كل التصورات الهرمية التي أعرفها والتي وضعت بعناية بخصوص القيم في الأدب تقوم على مقايسة اجتماعية أو أخلاقية أو فكرية. ويصح هذا سواء أكانت المقايسة تقوم على أساسٍ محافظ ورومانسي، كما هي الحال عند آرنولد، أو ثورية تضـع الكوميديا في المحل الأعلى هي والهجاء وقيم النثر والعقل، كما هي الحال عند برنارد شو. وغالباً ما يتبين أن الأعذار المختلفة المعطاة للتقليل من قدرة بعض الكتاب على توصيل أفكارهم وللقول إنهم يصعب فهمهم أو إنهم بذيئون أو عدميون أو

رجعيون ومـا إلى ذلـك ما هي إلا حجج يقصد منها إخفاء الشعور بان الآراء الخاصة باللياقة الأسلوبية والتي تؤمن بها الطبقة الاجتماعية أو الفكرية الصاعدة يجب أن تسود أو أن تنقض. لكن هذه الاتجاهات الاجتماعية التي تتلبس الناس كثيرة التغير شانها شان المروحة التي تدور أمام المصباح، ويوحي التغيُّر بان الخَلَف سوف يكتشفون الحقيقة الكاملة بشأن الفن.

من هنا يتبين أن المعالجة الانتقائية للتراث تخفي وراءها ورقة جوكر من خارج لعبة النقد. ولا تشغل هذه المعالجة نفسها بمسألة قبول الأدب ككل أساساً للدراسة، ولكنها تشغـل نفسهـا بتـراثٍ (لا بل بالتـراث الذي) يُسْتَخْلَص منه ويُرْبَطُ بالقيم الاجتماعية المعـاصـرة، ويُسْتَعْمَـل لتوثيق تلك القيم، وأنا أدعو القاريء المتردد للقيام بالتمرين التالي: اخْتَرْ ثلاثة أسماء كبيرة بلا تعيين، وجرِّبْ الامكانيات الثماني للرفع والخفض (على أساس مزدوج بسيط) وحاول الدفاع عن كل إمكانية. فلو فرضنا أن الأسماء الثلاثة المختارة هي شيكسبير وملتن وشلي لضم جدول الأعمال مايلي:

١ ـ خفض مكانة شلي بوصفه فجَّ الأسلوب ضحل الفكر بالمقارنة مع الكاتبين الآخرين.

٢ ـ خفض مكانة ملتن بدعوى أن تعقيداته الدينية ومحتواه العقائدي الثقيل يفسد عفوية شعره.

٣ ـ خفض مكانة شيكسبير بدعوى أن عدم التزامه بالافكار يجعل من مسرحياته صورة للحياة بدلاً من جعلها محاولة لتحسينها.

٤ ـ رفع مكانة شيكسبير بدعوى محافظتة على صدق رؤياه الشعرية التي تفسدها عند الآخرَيْن نزعتهما التعليمية الوعظية.

٥ ـ رفع مكانة ملتن بدعوى أن اختراقه لغوامض الأسرار الدينية العليا يرفعه فوق دنيوية شيكسبير التي لا تتغير وفوق فجاجة شلي.

٦ ـ رفع مكانة شلي بدعوى أن حبه للحرية يخاطب قلب الانسان الحديث بشكل يفوق قدرة الشاعرَين الآخرين اللذين قبلا قيماً اجتماعية أو دينية بالية.

٧ ـ رفـع مكـانة الشعراء الثلاثة (وهو أمر يحتاج إلى أسلوب خاص قد ندعوه أسلوب الاجمال peroration ).

٨ ـ خفض مكانة الشعراء الثلاثة بدعوى افتقار العقلية الانكليزية للانضباط إذا ما قيست بالمعايير الفرنسية أو الكلاسيكية أوالصينية.

قد يتعاطف القارىء مع بعض هذه «المواقف» (كما يسمونها) أكثر من تعاطفه مع غيرها، مما قد يغريه بالاعتقاد بان أحدها لا بد أن يصح وأن عليه أن يعين هذا الموقف الصحيح. ولكنه سيكتشف قبل أن ينهي مهمته أن العملية كلها ليست أكثر من عُصاب مصدره قلق يسببه الرقيب الأخلاقي، وأن العملية تخلو من أي محتوى. ثم إن هنالك، فضـلاً عن الأخلاقيين، شعراء لا يعترفون بان هناك شعراء حقيقيين إلا إذا كانوا على شاكلتهم، ونقاداً يستمتعون بالقيام بحملات دينية، أو مناهضة للدين، أو مساندة لاتجاه سياسي ما باستخدام جنود من لُعَب الأطفال أُلصِقَ عيها اسم «ملتن» أو «شلي» اكثر من استمتاعهم بدراسة الشعر. كما أن هناك دارسين تحدوهم أسباب ملحّة لجعل أكبر قدر من القراءة المفيدة أمراً زائداً عن اللزوم. ولكن حتى لو تآمر كل هؤلاء فإنهم سيعجزون عن إنتاج النقد.

إن الجدل الاجتماعي الذي يطبق على النقد من الخارج هو، من داخله، جدل زائف أو بلاغة زائفة. ولكن ما هو الجدل الحقيقي في النقد؟ هنا يصبح الناقد الذي يعتمد على السيرة هو الناقد الذي يعتمد على التاريخ. ويتحول من عبادة الأبطال إلى تقبل شامل للأشياء دون تمييز، ولا يكون هناك شيء «في حقله» يُعرِض عن قراءته قراءة المستمتع. لكن الظواهر الثقافية من وجهة النظر التاريخية الخالصة يجب أن تقرأ في سياقها هي ودونما تطبيقات على الفترة المعاصرة للناقد. وندرسها كما ندرس النجوم: نرى تشـابـك علاقاتها ولكننا لا نقترب منها. ولذا فإن النقد التاريخي بحاجة إلى أن

يُسْتَكمل بنشاط مماثل ينشأ من النقد المجازي .

قد ندعو هذا النقد نقداً أخلاقياً، مع تعريف الأخلاق لا بوصفها مقارنة للوقائع الاجتماعية بالقيم المحددة من قبل، بل بوصفها وعياً بوجود المَجتمع . وفي مجال النقد يكون هذا الوعي هو الاحساس بوجود الثقافة الحقيقي في حياة المجتمع . وهكذا فإن النقد الأخلاقي يتناول الفن من حيث أنه اتصال الماضي بالحاضر ويقوم على أساس الامتلاك الشامل لثقافة الماضي في اللحظة الراهنة . أما الانشغال التام بهذا النوع من النقد وتجاهل النقد التاريخي فيؤدي إلى الترجمة الساذجة لكل الظواهر النقدية بمصطلحاتها دون أخذ صفاتها الأصلية بنظر الاعتبار. وبما أن هذا النقد الأخلاقي قد قصد منه أن يكون النقيض للنقد التاريخي فإنه يعبر عن الأثر المعاصر لكل الفنون دون النظر إلى تراث بعينه . لقد أدت كل مدرسة نقدية جديدة إلى الرفع من شأن بعض الشعراء والغضّ من شأن بعضهم الآخر، كما حصل في حالة الشعراء الميتافيزيقيين الذين أدت زيادة الاهتمام بهم إلى التقليل من شأن الشعراء الرومانسيين قبل حوالي خمسة وعشرين عاماً [من ١٩٥٧]. أما من وجهة النظر الأخلاقية [وجهة نظر النقد الأخلاقي] فإننا نرى أن كل ارتفاع في القيمة كان على صواب وأن كل انخفاض كان على خطأ. فليس من شأن النقد أن يبدي ردود الفعل ضد أي شيء، بل عليه أن يتقدم بنا إلى درجة القبول بكل شيء دون تمييز. لقد قال أوسكار وايلد إنه ليس من أحد يقدّر كل أنواع الفن إلا صاحب المزاد العلني . لكنه كان يقصد ناقد الجمهور بطبيعة الحال. غير أن مهمة هذا الناقد نفسه، وهي التي تتضمن وضع كنوز الثقافة في أيدي الراغبين في الحصول عليها، هي مهمة صاحب المزاد العلني، وإذا صح هذا الكلام بالنسبة لناقد الجمهور صح بشكل أقوى بالنسبة للناقد الباحث.

إذن يكون قطبا المحور الجدلي للنقد هما القبول الشامل لمعطيات الأدب من ناحية والقبول الشامل للقيم الممكنة لتلك المعطيات من الناحية الثانية، وهذا هو المستوى الحقيقي للثقافة وللتعليم الحر، وهو إخصاب للحياة بالعلم؛ حيث يصب

التقدم المنظم في البحث في التقدم المنظم في الذوق والمدارك. ولا يشعر المرء هنا على هذا المستوى بحكة تدعوه إلى إطلاق الأحكام الخطيرة، وتنعدم النتائج السيئة المترتبة على التمادي في إطلاق الأحكام، وهو الاستهتار الذي جعل كلمة «الناقد» رديفة لصورة الزوجة السليطة التي تصب جام غضبها بلغة المثقفين. إن الأحكام التقويمية المقارنة ما هي إلا استنتاجات تصح أكثر ما تصح عندما تتم بصمت، وتكون نتيجة للدربة النقدية لا لمباديء صريحة تقود هذه الدربة. وسرعان ما يكتشف الناقد، وباستمرار، أن ملتن شاعر يفوق بلا كمور في مقدار ما نحصل عليه منه وما يوحي لنا به. ولكن كلما زاد ذلك وضوحاً قلّت الحاجة إلى إضاعة الوقت في إثباته، إذ لا يملك الناقد في هذا المجال أكثر من تكرار الأقوال. وأي نقد يجعل همه إثبات هذه النقطة لن يكون أكثر من وثيقة أخرى من وثائق تاريخ الذوق. ولا شك أن هناك الكثير من ثقافة الماضي مما لا يفيد الحاضر. ولكن الفرق بين ما يمكن إنقاذه من الفن وما لا يمكن إنقاذه على أساس التجربة الشاملة للنقد أمر لا يمكن أن يصاغ صياغة نظرية. فهناك من السندريلات بين الشعراء أكثر مما ينبغي، وما أكثر الحجارة التي رماها البناؤون في هذه البناية المبنية على آخر طراز، والتي غدت حجر الأساس في البناية التي تجاورها.

قد تكون هناك إذن أشياءُ مثل قواعدَ للمنهج النقدي وقوانينَ للممارسة الأدبية بمعنى أنماطٍ من الظواهر الخاضعة للملاحظة. لكن كل المحاولات التي قام بها النقاد لاكتشاف القواعد أو القوانين (بمعنى الموجبات الأخلاقية) التي تملي على الفنان ماذا يفعل، أو ماذا كان عليه أن يفعل، حتى يصبح فناناً أصيلاً قد فشلت. وقد قال شلي «إن الشعر وذلك الفن الذي يسعى إلى تنظيمه والحد من قواه لا يمكن أن يعيشا معاً». لكن مثل هذا الفن لا وجود له، لا في الماضي ولا في الحاضر. وإحلال المفاضلة والتقويم محل التنسيق والوصف، أو إحلال «كل الشعراء يجب» محل «بعض الشعراء يفعلون» ليس أكثر من علامة تدل على أن الحقائق التي لم تمس الموضوع لم تؤخذ كلها بنظر الاعتبار بعد. والجمل النقدية التي تضم تعبيرات مثل «يجب» أو «ينبغي» هي إما جمل

تدل على الادعاء أو تنتمي إلى نافلة القول استناداً على درجة ما نأخذها به من الجدية. ولقد يرغب ناقد من نقاد المسرح في أن يقول: «يجب على كل المسرحيات أن تتصف بوحدة الحدث». فإن كان دَعِياً متبجّحاً انتقل إلى محاولة تعريف وحدة الحدث بشكل محدد. ولكن القوة الخلاقة واسعة الحيلة، ولذا فإنه لا بد واجد نفسَه مضطراً للتأكيد على أن هناك كتاباً مسرحيين مرموقي السمعة ممن ثبت نجاح مسرحياتهم على المسرح مراراً وتكراراً دون أن يحفلوا بما وصفه بوحدة الحدث، ولذا فإنهم لا يكتبون ما يعتبره هو مسرحيات. أما الناقد الذي يحاول توسيع المجال الذي تنطبق عليه مبادئه أو يحاول تطبيقها بقدر أكبر من الحذر فإنه سرعان ما سيجد نفسه مضطراً إلى توسيع مفاهيمه إلى درجة لا يحاول معها أن يقول، بل أن يخفي أنه يقول «إن كل المسرحيات التي تتصف بوحدة الحدث تتصف بوحدة الحدث»، أو أنه يقول بشكل أبسط «ان كل المسرحيات الجيدة يجب أن تكون مسرحيات جيدة».

يجب على النقد بشكل خاص وعلى الاستطيقا بشكل عام أن يفعلا ما فعله علم الأخلاق. فقد جاء زمن اتخذ فيه علم الأخلاق الشكل البسيط الذي يقارن فيه بين ما يفعله الانسان وبين ما يجب أن يفعله مما يعرف بالخير. ولكن هذا «الخير» تبين دائماً أنه هو ما اعتاد عليه مؤلف الكتاب ووجده مقبولاً لدى مجتمعه. أما الكتاب الاخلاقيون الآن، فيميلون، مع أنهم ما يزالون يؤمنون بالقيم، إلى النظر في هذه القضية نظرة مختلفة. لكن المنهج الذي عفا عليه الزمن في الأخلاق ما يزال شائعاً بين من يكتبون في المشكلات الاستطيقية. فما يزال من الممكن لناقد من النقاد أن يصف الفن الذي يعجبه بانه فن أصيل وأن يصف ما لا يعجبه، حسب ذلك التعريف، بأنه غير أصيل. وفضيلة هذه الطريقة في المجادلة أنها غير قابلة للدحض، شأنها شأن المصادرات على المطلوب، ولكنها طريقة خاوية تخلو من الجوهر.

فلنترك إذن تلك المقارنات الكريهة حول من هو أعظم من غيره وشأنها، إذ إنها لا تزيد عن كونها أقوالاً عقيمة حتى لو اضطررنا إلى التسليم بها. فما ينبغي أن يشغل الناقد

الذي يعنى بإصدار الأحكام التقويمية نفسه به هو قيمة القصيدة الايجابية أو قل جودتها، بل أصالتها، وليس عظمة قائلها. فمثل هذا النقد ينتج الحكم التقويمي القائم على الذوق السليم والمعرفة، على الاحساس بالفن عبر نبضات القلب، على الاستجابة المروّضة التي يقوم بها جهاز عصبي رفيع التنظيم للتأثير الصادر عن الشعر. ولن يقلل ناقد عاقل من أهمية هذا النقد. ولكن لنا تحفظات حتى على هذا النوع من النقد. فالاعتقاد بأن اليقين الحدسي السريع للذوق السليم معصوم عن الخطأ هو، في المقام الأول، خرافة، لأن الذوق السليم يتبع دراسة الأدب ويتطور بواسطتها، وتنتج دقته عن المعرفة، ولكنه لا ينتج المعرفة. ولذا فإن دقة الذوق السليم عند أي ناقد لا تضمن أن أساسها الاستقرائي في التجربة الأدبية راسخ، ولقد يصح هذا حتى بعد أن يتعلم الناقد أن يقيم أحكامه على تجربته في الأدب، لا على همومه الاجتماعية أو الأخلاقية أو الدينية أو الشخصية. وما أكثر ما يجد النقاد المخلصون بقعاً سوداء في أذواقهم فيعترفون بوجود أشكال صحيحة من التجربة الشعرية لا يستطيعون هم المرور بها.

أما في المقام الثاني فإن الأحكام التقويمية التقريرية تقوم على التجربة المباشرة التي هي أمر حيوي في النقد ولكنها تقع خارجه؛ إذ لا يستطيع النقد أن يفسرها إلا بالمصطلحات النقدية، وهي مصطلحات تعجز عن استعادة التجربة الأصلية أو ضمها. فالتجربة الأصلية تشبه الرؤية المباشرة للألوان أو الاحساس المباشر بالحرارة والبرودة، وهي الأمور التي «يفسرها» علم الفيزياء بطريقة لا صلة لها بالموضوع من وجهة نظر التجربة ذاتها. ومهما بلغ من تهذيب التجربة الأدبية بالذوق والمهارة، إلا أنها تظل، كالأدب نفسه، عاجزة عن الكلام. ولقد قالت إملي دكنسن: «عندما أشعر جسمانياً بأن فروة رأسي قد طارت أعرف أن هذا شعر». وهو قول صحيح تماماً، ولكنه قول لا علاقة له بالنقد إلا بوصفه تجربة. وعلى قراءة الأدب، شأنها شأن الصلوات في الأناجيل، أن تخرج من عالم النقد المتكلم إلى الحضور الخفي الخاص للأدب. فإن لم يتم ذلك انتفت عن قراءة الأدب صفة التجربة الأدبية الحقيقية، وغدت مجرد صورة للعادات

والذكريات والأهواء النقدية. ووجود التجربة التي يستحيل الكلام عنها في الصميم من العملية النقدية سوف يبقي النقد فناً من الفنون طالما أدرك الناقد أن النقد يخرج منها ولكنه لا يمكن أن يبنى عليها.

وهكذا نجد أن النقد بوصفه معرفة شيء والأحكام التقويمية القائمة على الذوق شيء آخر رغم أن تطور ذوق الناقد الطبيعي هو باتجاه المزيد من التسامح والتقبل. وأي محاولة لاقحام التجربة المباشرة للأدب في بنية النقد قمينة بأن تنتج ما أشرنا له من شطحات في تاريخ الذوق. أما المحاولة العكسية التي تحاول اقحام النقد في التجربة المباشرة فمن شأنها القضاء على استقلالية الجانبين. فالتجربة المباشرة، حتى ولو كانت معنية بشيء قُرِيء مئات المرات، تحاول دائماً أن تكون تجربة جديدة كل مرة وهو أمر مستحيل إذا ما استبدل بالقصيدة رأي نقدي بشأنها، ولو عدنا هنا إلى الرأي الذي تقدمت به حول كون النقد معرفة يجب أن تمضي قدماً دون أن ترفض أي شيء وأن هذه المعرفة يجب أن تصبح جزءاً من التجربة المباشرة لكان معنى ذلك أن التجربة المباشرة يجب أن تمضي قدماً نحو التقبل البليد لكل ما هو مكتوب، وهو أمر لا يتفق وما أعنيه.

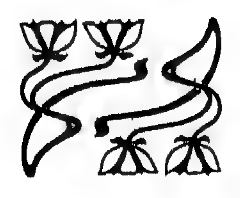
أخيراً، تتصف المهارة المكتسبة من الممارسة المستمرة للتجربة المباشرة للأدب بأنها مهارة خاصة تشبه عزف البيانو، أي أنها ليست تعبيراً عن نظرة عامة للحياة كالغناء في الحمام. فالناقد يبدأ من خلفية ذاتية من التجربة التي شكّلها مزاجُه وكلُّ اتصال بالكلمات قام به، سواء كانت هذه في الجرائد أو الاعلانات أو الحديث أو الأفلام السينمائية أو ما قرأه في سن التاسعة. ولدى الناقد مهارة خاصة في الاستجابة للأدب لا تشبه هذه الخلفية الذاتية بكل ذكرياتها الخاصة وتداعياتها وأهوائها التعسفية إلا بمقدار ما يشبه الارتعاش درجة الحرارة التي يسجّلها المحرار. وليس هناك من شخص ذي قدرة نقدية لم يجرب المتعة الشديدة العميقة من شيء ليست قيمة منتجه بالقيمة الكبيرة. ولا بد أن ثمة عشرات من النظريات النقدية والاستطيقية التي تقوم على فرضية أن المتعة الذاتية والاستجابة المعينة للفن هما الشيء ذاته أو أنهما ناشئان عن الشيء ذاته أو أنهما

يتتهيان أخيراً إلى أن يكونا الشيء ذاته. لكن ليس هناك من مثقف لا يعاني من حالة مستفحلة من الشعور بالعظمة paranoia لا يعرف أنهما شيئان مختلفان دائماً. كذلك قد تختلف القيمة المثلى عن القيمة الحقيقية. ولقد يكتب ناقد من النقاد أطروحة أو كتاباً، لا بل قد يمضي عمره كله في دراسة شيء يعترف هو بصراحة بأنه من الدرجة الثالثة وذلك لأنه يرتبط بشيء آخر يرى أن له من الأهمية ما يبرر ما يصرفه من جهد. ولست أعرف عن نظرية نقدية تأخذ في حسبانها طرق التقويم المختلفة التي يتضمنها واحد من أشيع الأمور التي يمارسها النقد.

أما وقد كَنَسْنا قاعتنا هذه طبقاً لروح القانون وأثرنا الغبار فلسوف نعيد الكرة ثانية بكل ما يجود علينا به الوحي. ولا أظن أن هناك حاجة تدعوني للتذكير بأنني كتبت هذه المقدمة الجدلية بصيغة ضمير المتكلمين وأنها تشكل اعترافاً بقدر ما هي موقف جدلي. ومن الواضح أيضاً أن كتاباً كهذا لا يمكن تقديمه إلا لقاريء يتعاطف مع أهدافه إلى القدر الذي يجعله لا يتجاهل أخطاءه ونواقصه بل يجعله يتجاوزها. فأنا على يقين من أننا لو شئنا أن ننتظر الناقد الكفء لمعالجة موضوعات المحاولات التالية لكان علينا أن ننتظر طويلاً. ولقد حرصت على تشذيب الكتاب إلى الحد الذي يجعله قابلاً للكتابة والنشر، فاتبعت طريقة القياس ولم اختر من الأمثلة التوضيحية إلا أشدها فائدة. ولا يزيد القياس الذي اتبعته عن كونه منهجاً تكتيكياً، وليس هناك في الكتاب، بقدر ما أعلم، من مبدأ أدعي أنه أطروحة كبرى كاملة دون تعديله باستثناءات وسلبيات. والكتاب مليء بالتعبيرات من أمثال «عادة»، و«في اغلب الاحيان»، و«كقاعدة عامة»، وما أشبهها، ومن الممكن دائماً أن يعترض القاريء بقوله: «وماذا عن فلان؟» دون أن ينقض بالضرورة صحة الأقوال التي أقمتها على الملاحظات العامة. وهناك أسئلة من نوع «وأين تضع فلاناً؟» لا يعرف كاتب هذه السطور جواباً لها.

ومع ذلك فإن الطبيعة التخطيطية للكتاب مقصودة، وهي سمة فيه لم أتمكن من إقناع نفسي، بعد طول تدبّر، بالاعتذار عنها. فهناك مجال للتصنيف في النقد كما في

أي دراسة تسعى إلى أن تفوق في الأهمية رهافة الحس التي قد تتصف بها طبقة من نوع طبقة الحكام الصينيين. وما النفور العاطفي الشديد الذي يشعر به بعض النقاد إزاء أي تخطيط في البويطيقا إلا النتيجة المنطقية لعدم التمييز بين النقد بوصفه معرفة وبين التجربة المباشرة للأدب، حيث يتصف كل فعل بأنه فريد، وحيث لا مجال للتصنيف، لكن ليست هناك من أهمية خاصة للشكل التخطيطي نفسه حيثما ظهر التخطيط في الصفحات التالية، ذلك أن ذلك الشكل قد لا يكون إلا نتيجة لقصور حيلتي، وأحسب، لا بل آمل، أن معظم هذا التخطيط ليس أكثر من السقالات التي تزال بعد أن يكتمل شكل البناية. أما البقية فتنتمي إلى الدراسة المنظمة للعلل الصورية للفن [بالمعنى الأرسطي].



# المحاولة الأولى

## النقد التاريخي : نظرية الأنماط

## الأنماط القصصية



# مقدمة

يتحدث أرسطو في الفقرة الثانية من كتاب **البويطيقا** عن تلك الفروق في الأعمال القصصية الناتجة عن الفروق في مستويات الشخصيات فيها. ويقول إن هذه الشخصيات تكون في بعض الأعمال القصصية خيراً منا، وتكون في غيرها شراً منا، وفي سواها من مستوانا. ولم تلق هذه الفقرة كبير اهتمام من النقاد الحديثين لأن الأهمية التي يعطيها أرسطو للخير والشر قد تدل على نظرة وعظية ضيقة للأدب. لكن الكلمتين اللتين يستخدمهما أرسطو للدلالة على الخير والشر هما spoudaios و phaulos، وهما كلمتان تدلان مجازياً على الثقل والخفة. وتتشكل الحبكة في الأعمال القصصية من شخص ما يفعل شيئاً ما. وهذا الشخص، إن كان فرداً، هو البطل، والشيء الذي يفعله أو لا يفعله هو ما يمكن أن يفعله أو ما كان يمكنه أن يفعله في مدى المعطات التي زودنا بها المؤلف، وما تبع ذلك من توقعات لدى الجمهور. ولذا يمكن للأعمال القصصية أن تصنف، لا أخلاقياً، بل حسب قدرة البطل على الفعل، وهي قدرة قد تكون أعظم من قدرتنا أو أقل منها أو مساوية لها:

١ ـ فإن كانت هذه القدرة أعلى من حيث النوع من قدرة البشر وبيئتهم كان البطل إلهاً والقصة التي تدور حوله أسطورة، بمعنى أنها قصة عن إله، وهذه القصص لها أهميتها في الأدب ولكنها يغلب أن تقع خارج الأصناف الأدبية المعتادة.

٢ ـ وإن كانت هذه القدرة أعلى من حيث الدرجة من قدرة الناس ومن بيئة البطل كان البطل هو البطل المعهود في الرومانس، وهو البطل الذي تكون أعماله خارقة مع أنه كائن بشري. ويتحرك بطل الرومانس في عالم توقفت فيه قوانين الطبيعة العادية عن العمل إلى حدٍّ ما، ولذا فإن ما يفوق طاقة البشر العاديين من الشجاعة وقوة الاحتمال تكون أموراً طبيعية فيه، ولا تخرق الأسلحة المسحورة والحيوانات الناطقة،

والأغوال المخيفة، والساحرات، والطلاسم ذات القوة العجيبة، أي قاعدة من قواعد الاحتمال ما دامت معطيات الرومانس قد أرسيت. وهنا نكون قد انتقلنا من الأسطورة بالمعنى الدقيق إلى الحكايات الشعبية وما يُؤثر عن السلف وما يتصل بها أو يستمدّ منها من الأشكال الأدبية.

٣ ـ وإن كانت هذه القدرة أعلى من قدرة بقية الناس ولكنها ليست أعلى من قدرة بيئته كان البطل هو القائد. وهو شخص له من السلطة ومن عنف العواطف والبلاغة في التعبير ما يفوق قدرتنا، ولكن ما يفعله خاضع للنقد الاجتماعي ولنظام الطبيعة. وهذا هو بطل النمط الحكائي الأعلى، مما نجده في معظم الروايات الملحمية وفي المأساة، وهو البطل الذي كان يفكر فيه أرسطو بالدرجة الأولى.

٤ ـ وإن كانت هذه القدرة لا تفوق قدرة بقية الناس أو قوة بيئته كان البطل واحداً منا، ونستجيب نحن للشعور بالانسانية المشتركة، ونطلب من الشاعر ما ينطبق على تجربتنا نحن من معايير الاحتمال. وهنا نحصل على بطل النمط الحكائي الأدبي الذي نجده في معظم المسرحيات الكوميدية والروايات الواقعية. ولا تشير كلمتا الأعلى والأدنى هنا إلى شيء يتصل بالقيمة المقارنة، بل هما كلمتان تخطيطيتان، تشبهان مدلولهما حين تطلقان على دارسي الكتاب المقدس* أو على أتباع الكنيسة الانغليكانية**. ويشعر المؤلفون أحياناً في هذا النمط بصعوبة الاحتفاظ بكلمة

---

* يصنف دارسو الكتاب المقدس إلى مشتغلين بالنقد الأعلى، وهم الذين يدرسون المناهج الأدبية في الكتاب ويتقصون مصادره، ومشتغلين بالنقد الأدنى وهم المهتمون بتحقيق النصوص الأصلية للكتاب كما وضعها كاتبوه.

** ينقسم أتباع الكنيسة الانكليزية إلى من يشددون على الاستمرارية بين هذه الكنيسة وبين الكاثوليكية وعلى إعطاء دور «عال» لحكم الأساقفة وللشعائر، وإلى من يعطون دوراً متدنياً لحكم الأساقفة والشعائر ويقتربون في معتقداتهم من معتقدات المنشقين البروتستانت.

«البطل» لأن مدلولها أضيق مما نجده في الانماط السابقة. وهكذا وجد ثاكري نفسه مضطراً لوصف روايته **سوق الأباطيل** Vanity Fair بأنها رواية بلا بطل.

٥ ـ أما إذا كان البطل أضعف منا في القوة أو الذكاء بحيث نشعر أننا ننظر من عل إلى مشهد من العبودية أو الاحباط أو العبث فإن البطل حينئذ ينتمي إلى النمط الساخر. ويصح هذا حتى لو شعر القاريء أنه في وضع مشابه أوقد يقع في مثل ذلك الوضع لأن ذلك الوضع ينظر إليه بمعايير قدرٍ أكبرَ من الحرية.

ولو أعدنا النظر إلى هذا الجدول لوجدنا أن القصة الأوروبية خلال القرون الخمسة عشر الأخيرة قد انتقل مركز ثقلها من أعلى الجدول إلى أسفله. ففي الفترة التي سبقت العصور الوسطى كان الأدب وثيق الصلة بالأساطير المسيحية وأساطير العصر الكلاسيكي المتأخر، والأساطير السلتية والتيوتونية. ولو لم تكن المسيحية اسطورة* مستوردة وملتهمة للأساطير المنافسة في آن معا لكان فصل هذه المرحلة من مراحل الأدب الغربي أسهل. أما الشكل الذي وصلنا منه فقد انتقل معظمه إلى صنف الرومانس. وينقسم هذا الصنف إلى شكلين: شكلٍ دنيوي يتناول الفروسية وأعمال الفرسان، وشكلٍ ديني يتناول حكايات القديسين. ويميل الشكلان إلى الاعتماد الكبير على الانتهاك الصارخ لقوانين الطبيعة خدمةً لأهدافهما القصصية. وقد سيطرت قصص الرومانس على الأدب إلى أن جاء الاهتمام بالأمير وبرجل البلاط في عصر النهضة بالنمط الحكائي الأعلى ووضعه في المقدمة. وتتبين خصائص هذا النمط في أجلى صورها في أنواع المسرح، وبشكل خاص في التراجيديا والملحمة القومية. وبعد ذلك جاءت ثقافة الطبقة الوسطى الجديدة بالنمط الأدبي، وهو النمط الذي ساد الأدب الانكليزي من عصر ديفو إلى نهاية القرن

---

* لا بد من التنبية هنا إلى أن مؤلف هذا الكتاب يستخدم هذا المصطلح ليعني نظاماً فكرياً يستخدم الأسلوب القصصي لتفسير نظام الكون من وجهة نظر رواة القصة أو القصص ولا يتضمن حكماً بصحة هذا النظام أو بطلانه. وقد يكون من المفيد التذكير بأن myth بالانكليزية مستعارة من mythos باليونانية، وأن الترجمة الصحيحة للكلمة اليونانية. هي «قصة» أو «حكاية»، بغض النظر عن صدقها أو بطلانها. وما ترجمتنا للمصطلح بكلمة «الاسطورة» إلا إذعان لقوة الشيوع.

التاسع عشر. أما في الأدب الفرنسي فقد سبقت بداية هذا النمطِ ونهايته بدايته ونهايته في الأدب الانكليزي بخمسين سنة تقريباً. أما في آخر مائة سنة فقد نَحَتْ معظمُ القصص الجادّة منحى النمط الساخر.

يمكننا تتبع ما رأيناه هنا من تطور في الأدب الكلاسيكي أيضاً، ولكن بشكل أخصر بكثير. فحيث تغلب على الدين المسحة الأسطورية وتتعدد فيه الآلهة، وحيث تتجسد [الآلهة] باشكال مختلفة وتجد الابطال يؤلهون والملوك ينحدرون من الآلهة، وحيث يمكن إطلاق صفة الألوهية على زوس وعلى أخيل فإن من العسير فصل ما هو أسطوري عما هو رومانسي أو ما ينتمي إلى النمط الحكائي الأعلى فصلاً تاماً. أما حيث يتمركز الدين حول ذات إلهية ويصر على الفصل التام بين الطبيعة الالهية والطبيعة الانسانية فإن الرومانس تستقل استقلالاً بيناً، مثلما حصل في حكايات الفروسية والقداسة المسيحية، وفي الف ليلة وليلة في التراث الاسلامي، وفي قصص القضاة والأنبياء صانعي المعجزات عند بني إسرائيل. كذلك تسبب عجز العالم الكلاسيكي عن التخلي عن القائد الالهي في فترته المتأخرة في إجهاض ميلاد النمط الأدبي والنمط الساخر اللذين بدءا بالتخلّق في رحم الهجاء الروماني. لكن من أعظم ما حققته الحضارة اليونانية تطويرها للنمط الأعلى ولتراث أدبي يتصف بالاحساس المطرد بوجود نظام للطبيعة فيه. أما القصص الشرقية فلم تبتعد كثيراً، بقدر ما أعلم، عن الصيغ الأسطورية والرومانسية.

سنتناول هنا بالدرجة الأولى الحقب الخُمس للأدب الغربي كما ذكرناها أعلاه، مع استعمال الموازيات الكلاسيكية أحياناً. ولسوف يكون من المفيد أن نميز في كل نمط ما بين أدب مطبوع naive وأدب مصنوع sophisticated . وأنا هنا أستعير كلمة naive من مقالة شلر حول الشعر المطبوع والمصنوع : لكنني أقصد بها الأدب البدائي أو الشعبي بينما قصد بها شلر شيئاً أقرب ما يكون إلى الأدب الكلاسيكي. أما كلمة المصنوع sentimental فتعني شيئاً آخر بالانكليزية* ولكننا لا نملك كثيراً من المصطلحات النقدية

* تعني الكلمة بالانكليزية الاسراف في الاستجابة العاطفية.

الأصلية بحيث نستطيع التخلي عنها، ولهذا سوف أشير بها عندما أضعها بين قوسين إلى خلق لاحق لنمط سابق. وهكـذا تكـون الـرومـانسية شكلاً (مصنوعاً) من الرومانس، وحكاية الجنيات fairy tale في معظم الحالات شكلاً (مصنوعاً) من الحكاية الشعبية folk tale. كذلـك هنـالـك فرق عام بين القصص التي ينفصـل فيهـا البطل عن مجتمعه والقصص التي يتحد فيها البطل مع ذلك المجتمع. وأعبر عن هذا الفرق بمصطلحي المأساة (أو المأساوي) والكوميديا (أو الكوميدي) عندما يشيران إلى خصائص في الحبكة بشكل عام وليس إلى الأشكال المسرحية فقط.

## الأنماط القصصيـة المأساوية

يمكن أن نسمي القصص المأساوية عندما تتناول كائنات إلهية قصصاً ديونيسية. وهذه قصص تتناول آلهة تموت مثل هرقل بقميصه المسموم وركام الحطب الذي احترق فيه*، ومثل أورفيوس الذي مزقه أتباع باخوس إربا إربا، وبولدر الذي قتل بخديعة من لوكي**، والمسيح المصلوب يعبـر بكلمـاتـه «رب لامـا سبختني؟» عن إحسـاسـه بالانفصال، بوصفه كائناً إلهيا، عن مجتمع الثالوث.

ولا يعني ارتباط موت الاله بالخريف أو بالغروب في الأدب أنه بالضرورة من آلهة النبت أو الشمس، بل إنه إله قابل للموت، مهما تكن وظيفته. ولكن بما أن الاله أعلى من الـطبيعة ومن البشر فإن موته يقتضي ما دعاه شيكسبير في **فينوس وأدونيس** «اتفاق الطبيعة المهيب»، مع احتفاظ كلمة المهابة بإيحاءات شعائرية. أما ما دعاه رسكن بوهم

---

* كان القنطور نِسّسْ قد أهان زوجة هرقل ديانيرا أثناء نقله لها عبر النهر فضربه هرقل بسهم قاتل. غير أن القنطور أقنع ديانيرا قبل أن يموت بأن تأخذ شيئاً من دمه لتستعمله تعويذة لاستعادة حب هرقل إذا ما أحب هذا غيرهـا. وعندما احتاجت ديانيرا لقوة سحر هذه الدم المزعومة ولبس هرقل القميص المضمخ بدم نِسّسْ كاد أن يصاب بالجنون من شدة الآلام المبرحة التي أخذت تحرق جسده، وبعد ذلك طلب أن يحرق فوق كومة من الحطب التي جمعت لهذا الغرض وتم له ما أراد.

** لوكي في الاسـاطير الاسكـنـدنـافية هو إله الشر والنزاع. أما بولدر فهو إله النور والسلام والفضيلة والحكمة، وهو ابن اودين وفريغ.

الاتفاق فلا يمكن أن يكون وهماً عندما يكون بطل القصة إلهاً، كما في حالة ناظم قصيدة «حلم الصليب» حيث يقول لنا ان الخليقة كلها قد بكت عندما مات المسيح. وليس هناك بطبيعة الحال من وهم حقيقي في المواءمة الخيالية الصرفة بين الانسان والطبيعة، ولكن استخدام تعبير «الاتفاق المهيب» في قصة أشد واقعية يدل على أن المؤلف يسعى إلى إضفاء مسحة من النمط الأسطوري على بطله. ومثال رسكن على «وهم الاتفاق» هو تعبير «الموج الزاحف القاسي» من قصيدة بالاد لكنغزلي حول فتاة غرقت في مد البحر. ولكن وصف الموج بهذا الوصف يضفي على ميري في قصيدة كنغزلي شيئاً من أسطورة أندروميدا.

ظلت هذه الارتباطات مع الغروب والورقة الساقطة تظهر في قصص الرومانس حيث ما يزال البطل نصف إله. وتختصر الطبيعة في الرومانس حيث يتوقف القانون الطبيعي عن الفعل وحيث توصف مغامرات البطل وصفاً يجعلها فريدة من نوعها إلى عالم الحيوان والنبات إلى حد كبير. ويقضي البطل جزءاً كبيراً من حياته بين الحيوانات، أو على الأقل بين تلك الحيوانات التي لا تستطيع التخلي عن رومانسيتها كالخيل والكلاب والصقور، والبيئة الطبيعية للرومانس هي الغابة. ولذا فإن موت البطل أو انفصاله يجعلنا نشعر بغياب روح من الأرواح من الطبيعة ويثير فينا شعوراً أفضل ما نصفه به أنه رثائي، والرثاء يقدم لنا صورة بطولية لم تشبها السخرية. فحتمية موت بيوولف، والخديعة في موت رولان، والشر الذي يحيط بموت القديس الشهيد أعظم في أهميتها العاطفية من أي تعقيدات ساخرة قد توحي بهما صفتا التطرف أو تجاوز الحد (hybris) والنقيصة المأساوية (hamartia) اللتين قد نجدهما في شخصية البطل. ولذا فإن الشعور الرثائي كثيراً ما يصحبه إحساس عام حزين مستسلم بمرور الزمن، بالنظام القديم وهو يستسلم للنظام الجديد: وهنا قد نذكر بيوولف[٧] وهو ينظر فيما هو يعاني من سكرات الموت إلى المعالم الحجرية التي خلفتها حقب التاريخ التي مضت قبله. وقد تمكن تنسن من التعبير عن هذا الشعور في عمل (مصنوع) متأخر جداً هو موت آرثر.

تمزج المأساة كما نجدها في نمطها المركزي، وهو النمط الحكائي الأعلى، أي في قصة سقوط القائد (الذي لا بد أن يسقط لأن سقوطه هو الطريقة الوحيدة التي يمكن بواسطتها فصله عن مجتمعه) تمزج بين البطوليّ والساخر. وزوال البطل في قصص الرومانس الرثائية هو بالدرجة الأولى حقيقة طبيعية ودليل على إنسانيته؛ أما في المأساة المنتمية إلى النمط الحكائي الأعلى فإن زواله حقيقة اجتماعية أخلاقية أيضاً. ولا بد أن يكون البطل المأساوي ذا حجم بطولي مناسب، ولكن سقوطه مرتبط بالاحساس بعلاقته بالمجتمع وبالاحساس بهيمنة القانون الطبيعي، وهما إحساسان يتضمنان دلالات ساخرة. وتنتمي المأساة بالدرجة الأولى إلى التطورات المحلية التي حصلت في المسرحيات المأساوية.في أثينا في القرن الخامس [قبل الميلاد] وفي أوروبا في القرن السابع عشر من شيكسبير إلى راسين. وكلاهما فترتان من التاريخ الاجتماعي كانت الأرستقراطية تفقد فيهما بسرعة قوتها الفعّالة مع احتفاظها بقدر كبير من مكانتها الايديولوجية.

إن المكان المركزي الذي تحتله مأساة النمط الحكائي الأعلى(٨) ما بين الأنماط المأساوية الخمس، حيث تحدها البطولة الالهية من جانب والسخرية المفرطة في إنسانيتها من الجانب الآخر، يتضح من خلال مفهوم التطهير المعروف. فقد نفهم كلمتي الشفقة والخوف بوصفهما كلمتين تشيران إلى اتجاهين عامين تتجه العواطف بموجبهما، نحو الشيء في أحدهما وبعيداً عنه في الآخر. وبما أن قصص الرومانس المطبوعة أقرب إلى الأحلام التي تسعى لاشباع الرغبات فإنها تميل إلى احتواء العاطفة وإلى نقلها داخلياً إلى القارىء. ولذا فإن قصص الرومانس تميل إلى قبول الشفقة والخوف (اللذين يتصلان بالألم في الحياة العادية) بوصفهما شكلين من أشكال اللذة. وهي تحول الخوف عن بُعد (أو الفزع) إلى الشعور بالمغامرة، أما الخوف عن كثب أو الهلع فتحوله إلى الشعور بالعجب، بينما تحول الشعور بالقلق Angst (وهو الخوف من لا شيء على وجه التحديد) إلى الحزن المصحوب بالتأمل. وتحول الشفقة عن بُعد أو الاهتمام إلى ثيمة

الانقاذ الشهم؛ والشفقة عن كثب أو الرقة إلى الشعور بالاعجاب المسترخي، والشفقة على لا شيء على وجه التحديد (وهو شعور لا اسم له، ولكنه نوع من ال animism أو من معاملة كل شيء في الطبيعة كما لو أن له مشاعر إنسانية) إلى تخيلات خلاقة. أما في قصص الرومانس المصنوعة فإن خصائص هذا الشكل أقل وضوحاً، خاصة في قصص الرومانس المأساوية حيث تعمل ثيمة الموت المحتوم ضد الشعور بالعجب وغالباً ما تدفعه إلى الخلفية. ففي روميو وجوليت مثلاً ليس للعجيب من أثر إلا في وصف مركوشيو للملكة ماب. ولكن هذه المسرحية أقرب إلى قصص الرومانس من مآسي شيكسبير المتأخرة بما تضمه من مؤثرات تعمل بالاتجاه المعاكس لاتجاه تأثير التطهير، مما يخفف من أثر السخرية على الشخصيات الرئيسة فيها.

تتحول الشفقة في مأساة النمط الأعلى إلى حكم أخلاقي لصالح الشخصية بينما يتحول الخوف إلى حكم أخلاقي ضدها، وهما حكمان لهما صلة بالمأساة ولكنهما ليسا ضروريين لوجودها. فنحن نشفق على دزدمونة ونخاف إياغو، ولكن الشخصية الرئيسة هي شخصية عطيل، ومشاعرنا تجاهه مختلطة. وما ندعوه بالمأساة في حياة البطل المأساوي لا يعتمد على مكانته الأخلاقية. وإذا ما كانت المأساة ترتبط عِلّياً بفعلٍ فعله، كما هي الحال عموماً، فإن المأساة تكمن في حتمية نتائج ذلك الفعل لا في المعنى الأخلاقي لذلك الفعل ومن هنا جاءت المفارقة التي تكمن في أن المأساة تثير الشفقة والخوف ثم تطردهما. فليست «النقيصة» عند أرسطو هي بالضرورة الفعل الخاطيء ولا هي بنقطة الضعف: فقد لا تكون اكثر من قوة الشخصية وقد عرضت لسهام الآخرين مثل كرديليا. والموضع المعرّض هو عادة موضع القائد، وتكون الشخصية فيه استثنائية معزولة في آن بحيث تعطينا ذلك المزيج الغريب من الحتمية واختلاط الأمور، وهو المزيج الذي تختص به المأساة. ويتبين مبدأ نقيصة القيادة بشكل أوضح في المأساة المنتمية إلى النمط الأعلى المطبوعة كما نحصل عليها في كتاب مرآة الحكام*.وغيره من المجموعات

* من كتب القرن السادس عشر الوعظية أعده كل من جورج فيررز ووليم بولدوين، وطبع عدة مرات في ذلك القرن، وركز على فكرة أن دوام الحال من المحال.

التي تقوم على ثيمة عجلة الحظ الدوارة.

أما في مأساة النمط الأدنى فلا يتم تطهير الشفقة والخوف ولا احتواؤهما ضمن شعور اللذة بل يتم التعبير عنهما خارجياً بوصفهما إحساسين sensations . ولو لم تتضمن كلمة «مثير» sensational معنى الحكم التقويمي السلبي لكانت ذات فائدة أشد للنقد. ولعل أفضل كلمة لوصف المأساة العائلية أو النمط الأدنى هي كلمة الشجن pathos وهي الكلمة ذات الصلة الوثيقة باستثارة الدموع. والشجن يقدم البطل بوصفه منفصلاً بسبب ضعف يستدر عطفنا لأنه من مستوى تجربتنا نحن. أنا أتحدث عن البطل، ولكن الشخصية الرئيسة في قصة الشجن غالباً ما تكون امرأة أو طفلاً (طفلة) (أو الاثنين معاً، كما في مشهد الموت الخاص بكل من إيفا الصغيرة ونل الصغيرة)* ، وهناك موكب طويل من المضحيّات المُشْجِيات في القصص الانكليزية المنتمية إلى النمط الأدنى، بدءاً من كلارِسّا هارلو** إلى تس في رواية هاردي وديزي ملر في رواية جيمس. ونحن نلاحظ أن المأساة قد تنتهي بمجزرة تودي بكل الشخصيات، بينما تركز قصص الشجن على شخصية واحدة لان مجتمع القصص في النمط الأدنى تصوّر شخصياته بتفاصيل أوفى.

كذلك تزداد درجة الشجن، على عكس ما يحصل في مآسي النمط الأعلى، كلما زاد عجز الضحية عن الكلام. ويعتبر موت أحد الحيوانات موتاً مشجياً عادة، وقل مثل ذلك عن مصيبة الاعاقة العقلية التي كثيراً ما تستخدم في الأدب الأمريكي الحديث. ولقد جعل وردزورث الذي كان بوصفه فناناً من فناني قصص النمط الأدنى أحد كبار مستخدمي الشجن، جعل أم البحّار تتكلّم بأسلوب متعثّر عن محاولاتها لانقاذ ملابس ابنها «وغير ذلك من ممتلكاته» ؛ أو هكذا فعل قبل أن يجعله النقد الرديء يتلف قصيدته. إن الشجن عاطفة غريبة مثيرة تتميز بالعجز عن التعبير، سواء أكان ذلك العجز حقيقياً أم

---

* ايفا الصغيرة ابنة أوغسطين سينت كلير وزوجته ماري في كوخ العم توم. اما نل الصغيرة فهي بطلة رواية دكنز دكان الغرائب القديمة The Old Curiosity Shop .

** كلارسا هارلو هي بطلة رواية بهذا العنوان من تأليف رتشردسن.

تمثيلاً. وهي عاطفة تفضل دائماً أن تترك الصوت الرثائي العميق ليتغذى على ما يشبه مذكرات سْوِفْتْ عن سْتِلا. أما الشجن ذو اللسان الذَّرب فما أسرع ما ينحدر إلى الشفقة على الذات أو إلى استدرار الدموع. كذلك يتصف استغلال الخوف في قصص النمط الأدنى بالاثارة، وهو نوع من الشجن المعكوس. والشخصية المفزعة في هذا الخط من التراث، وهي التي تمثلها شخصية هيثكلف وسايمن لغري* وأوغاد دكنز، فهي شخصية لا ترحم تقف في مقابل شخصية أخرى تتصف بالفضيلة الرقيقة، هي عادة تحت رحمتها.

والفكرة الأساسية في الشجن هي فكرة استبعاد شخص من طبقتنا نحن من شريحة من المجتمع يحاول الانتماء إليها. ولذا فإن الخط الرئيس في تراث الشجن المصنوع يتضمن دراسة الذهن المنفصل، ويروي قصة شخص مثلنا تماماً يسقط في الصراع ما بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، بين الواقع المتخيل القائم على إجماع الناس من حوله. وقد تكون هذه المأساة، كما هي الحال في الكثير من الأحيان عند بلزاك، منصبة على الرغبة المرَضيّة في الارتقاء في هذا العالم، وهي الرغبة التي تشكل النقيض في قصص النمط الأدنى لقصص سقوط البطل. أو أنها قد تتناول الصراع ما بين الحياة الداخلية والحياة الخارجية كما في رواية **المدام بوفاري** ورواية **اللورد جِمْ**، أو قد تتناول أثر الأخلاقيات الجامدة على التجربة، كما في بيير لملفل أو في براند لإبسن. وقد ندعو هذا النوع من الشخصيات باسمه اليوناني: الألازون، أي الدّعي، الذي يدّعى أو يحاول أن يكون غير ما هو عليه. وأشهر أنواع الأدعياء الجندي المتبجح، والمتعالم أو المتفلسف المهووس.

تظهر هذه الشخصيات أكثر ما تظهر في الكوميديا حيث نتعرف عليها من الخارج فلا نرى إلا القناع الاجتماعي. لكن الدّعي قد يكون جانباً من جوانب البطل المأساوي

---

* هيثكلف في رواية مرتفعات وذرنغ لاملي برونتي، أما سايمن لغري فهو صاحب مزرعة القطن القاسي في كوخ العم توم، وهو الذي يشتري العم توم وايملين في الرواية.

أيضاً، فمسحة الجندي المتبجح غير خفية في **تيمور لنك** [لمارلو] وحتى في **عطيل**، مثلما لا تخفى مسحة الفيلسوف المهووس في فاوستس [بطل مسرحية مارلو **الدكتور فاوستس**] وهاملت. ومن الصعب جداً أن ندرس حالة من الهوس أو حتى من النفاق من الداخل من خلال الشكل المسرحي: وحتى طرطوف لا يزيد عن كونه دراسة في التطفل وليس في النفاق، بقدر ما يتعلق الأمر بدوره في المسرحية. إن تحليل الهوس ينتمي بطبعه إلى القصص النثرية أو إلى شكل شبه مسرحي مثل مونولوغات براوننغ. ورغم كل ما هناك من اختلافات في الأسلوب الفني والاتجاه فإن اللورد جم في رواية كونراد ينحدر من شخصية الجندي المتبجّح، ويعتبر واحداً من العائلة التي تضمّ كلًّا من سيرجْيَس [في مسرحية **الأسلحة والانسان**] لشو والفتى اللعوب [في مسرحية] سنغ [**فتى العالم الغربيّ اللعوب**]، وهما اللذان ينتميان إلى نمطين متوازيين في إطار مسرحي كوميدي. من الممكن طبعاً أخذ الدّعي طبقاً لدعواه، وهذا هو ما يفعله مثلاً مؤلفو روايات الإثارة القوطية الذين خلقوا لها أبطالاً غامضين متجهّمين بأعينهم الثاقبة المتوحشة وتلميحاتهم السرية إلى ذنوبٍ لهم تثير الفضول. والنتيجة غالباً ما لا تكون مأساة بقدر ما هي ميلودراما يمكن تعريفها بانها كوميديا لا تضحك. لكنها إن تجاوزت هذا المستوى تصبح دراسة للهوس تقدَّم من خلال الخوف والشفقة، أي أن الهوس يأخذ شكل الإرادة التي لا تحدّها حدود والتي تدفع الضحية إلى ما بعد حدود الانسانية المعتادة. ومن أوضح الأمثلة على هذا شخصية هيثكلف الذي ينغمر من خلال الموت في حمأة امتصاص الدماء، ولكن هناك الكثيرون سواه، بدءاً بشخصية كورتْس [في رواية **قلب الظلام**] لكونراد وانتهاء بالعلماء المجانين في الروايات الشعبية.

يصادفنا مفهوم السخرية في كتاب **الأخلاق** لأرسطو، وهناك نجد أن المتواضع eiron هو الشخص الذي يحط من قدر نفسه، على عكس الدعيّ. ويجعل مثل هذا الشخص نفسه غير قابل للتجريح. ومع أن أرسطو لا يرضى عنه، إلا أنه لا شك ماضٍ في سبيله إلى أن يكون فناناً مثلما لا شك أن الدعيّ ماض في سبيله لأن يكون ضحية

للمتواضع . وإذن تعني كلمة السخرية وسيلة فنية يظهر فيها الشخص نفسه أقل مما هي عليه، وهي في الأدب وسيلة لقول أقل ما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى ، وبتعبير أكثر عمومية ، تعتبر السخرية نظاماً من الكلمات يتجنب القول الصريح وينكر المعنى الواضح لما يقول. (لست أبتعد بهذا عن المعنى المألوف لكلمة ironic ولكنني استقصي بعضاً من مدلولاتها) .

يحط مؤلف القصص الساخرة إذن من قدر نفسه ويتظاهر، شأنه شأن سقراط ، بأنه لا يعرف شيئاً ، ولا حتى أنه يسخر. ويُعتبر الحرص على الموضوعية المطلقة وتجنب كل الأحكام الأخلاقية الصريحة أمرين جوهريين في طريقته . ولذا فإن الفن الساخر لا يستثير الشفقة والخوف، بل هما ينعكسان للقارىء من خلال الفن . وعندما نحاول فصل العنصر الساخر بحد ذاته نجد أنه هو فيما يبدو اتجاه الشاعر بوصفه شاعراً وهو تركيب متجرد للشكل الأدبي يتجنب كل عنصر من عناصر التأكيد [تأكيد المواقف]، سواء أكانت صريحة أم ضمنية. والسخرية بوصفها نمطاً يولد من النمط الادنى ، وهو يقبل الحياة كما يجدها . أما الساخر فيروي القصص دون وعظ ولا هدف له إلا موضوعه . والسخرية بطبيعتها نمط مصنوع ، والفرق الرئيس بين السخرية المصنوعة والمطبوعة هو أن الساخر المطبوع يشير إلى حقيقة أنه يسخر بينما يكتفي الساخر المصنوع بقول ما لديه تاركاً للقارىء أن يضيف نغمة السخرية بنفسه . وعندما لاحظ كولرج[9] تعليقاً ساخراً عند ديفو قال إن لمّاحية ديفو يمكن توضيحها وفضحها بالإفراط في استعمال علامات الترقيم من فواصل وخطوطٍ وعلاماتِ تعجبٍ تبيّن أنه يعلم أنّه يسخر.

تتحول السخرية المأساوية إذن إلى دراسة للأنفصال المأساوي بحد ذاته ، وبذا تسقط من حسبانها عنصر الحالة الخاصة التي تتميز بها كل الأنماط الأخرى . فالبطل هنا لا يتصف بأي نقيصة مأساوية أو أي هوسٍ مُشْجٍ . وليس هو أكثر من شخص ينفصل عن مجتمعه . ولذا فإن المبدأ المركزي في السخرية المأساوية هو أن أي شيء خارج عن المعتاد يحدث للبطل يجب أن لا يتّفق عِليّا مع شخصيته . والمأساة قابلة للفهم لا لأنها

تأتي مع موعظة مناسبة ترافقها بل لأنها تأتي مع ما عناه أرسطو عندما تحدَّث عن الاكتشاف أو التعرّف بوصفه عنصراً أساسياً من عناصر الحبكة المأساوية. والمأساة قابلة للفهم لأن النكبة التي تنتهي بها مرتبطة بالموقف الذي تصوره ارتباطاً مقبولاً. أما السخرية فتبرز من الموقف المأساوي عنصر التعسّف (أو غياب العلّية)، والإحساس بأن الضحية كانت سيئة الحظ، اختيرت لتعاني ما تعانيه دونما سبب، ودون أن تستحق ما يحدث لها أكثر من غيرها. وإذا كان هناك من سبب لاختيارها لأن تحيق بها النكبة فهو سبب غير مقنع يثير من الإعتراضات أكثر مما يجيب عنه من الأسئلة.

وهكذا تبدأ شخصية الضحية النمطية أو الاعتباطية بالتبلور في المآسي العائلية كلما تعمقت النغمة الساخرة في هذه المآسي. وقد ندعو هذه الضحية النمطية الفارماكوس أو كبش الفداء. وتصادفنا شخصية كبش الفداء هذه في هِسْتَر بْرِنْ عند هوثورن، وبلي بَدّ عند ملفل، وتِسْ عند هاردي، وسِبْتيمس في رواية **السيدة دولُوَيْ** [لفِرجِينيا وُلْفْ]، وفي قصص اليهود والزنوج المضطهدين، وفي قصص الفنانين الذي تحيلهم عبقرياتهم إلى منبوذي المجتمع البورجوازي. وليس كبش الفداء بالمذنب أو بالبريء. فهو بريء بمعنى أن ما يحدث له أكبر مما تسبب به أي عمل قام به كمتسلق الجبال الذي أدّت صرخته إلى حدوث انهيار ثلجي. وهو مذنب بمعنى أنه ينتمي إلى مجتمع مذنب أو أنه يعيش في عالم تشكل أمثال هذه الأعمال الظالمة جزءاً لا يتجزأ من الوجود فيه. ولا تتطابق هاتان الحقيقتان، ومن سخرية القدر أنهما تظلان منفصلتين. ونحن نجد، باختصار، أنَّ كبش الفداء هو في موقف أيوب. فأيوب يمكنه أن يدفع عن نفسه تهمة فعل أي شيء يجعل نكبته مفهومة أخلاقياً [بمعنى أنه يستحقها]. ولكنه لو نجح في دفاعه [أي أثبت أنه لا يستحقها] لجعل النكبة مستحيلة الفهم أخلاقياً.

وهكذا ينفصل التناقض والحتمية، وهما المتصلان في المأساة، إلى قطبين متقابلين في السخرية: في القطب الأول نجد سخرية الحياة الإنسانية التي لا مفر منها. فما يحدث على سبيل المثال لبطل رواية **المحاكمة** لكافكا ليس نتيجة لما فعل بل نتيجة

لما هو، أي لكونه كائناً بشرياً فيه ما في بقية البشر من نقاط الضعف والقوة. والنموذج الأعلى لهذه السخرية الحتمية هو آدم، أي الطبيعة الآدمية وقد كتب عليها الموت. أما في القطب الآخر فنجد سخرية الحياة البشرية المتناقضة، حيث تنتهي كل محاولات إلصاق الذنب بالضحية إلى إضفاء صفة البراءة عليها، والنموذج الأعلى لهذا التناقض الساخر هو المسيح، الضحية المطلقة البراءة وقد أقصيت من المجتمع الإنساني، وتقع في منتصف الطريق ما بين هذين القطبين شخصية البطل المأساوي الذي يتصف بإنه إنسان له مع ذلك حجم بطولي كثيراً ما يوحي بملامح الألوهية. ونموذجه الأعلى هو بروميثيوس، العملاق الخالد الذي رفضته الآلهة لأنه وقف إلى صف بني البشر. ولا يعتبر سفر أيوب مأساة من النوع البروميثي، بل هو سخرية مأساوية تصل فيها جدلية الألوهية والانسانية إلى نتيجتها، فعندما يحاول أيوب أن يدافع عن نفسه بوصفه ضحية للرب فهو إ نما يحاول أن يجعل من نفسه شخصية مأساوية بروميثية، ولكنه يفشل.

قد تفسّر هذه الاشارات ما قد يكون محيّراً في الأدب الحديث. فالسخرية تنحدر من النمط الأدنى. وهي تبدأ من الواقعية والملاحظة المتجردة ولكنها تتحرك أثناء ذلك باتجاه الأسطورة حركة ثابتة بحيث تبدأ ملامح الطقوس المرافقة للأضاحي وللآلهة التي تموت بالظهور فيه. ولذا فإن أنماطنا الخمسة تنتهي بأن تشكل دائرة تدور. وأكثر ما تتضح عودة ظهور الأسطورة في النمط الساخر في أعمال كافكا وجويس. فنحن نجد في كافكا الذي يمكن وصف عمله من إحدى وجهات النظر بأنه سلسلة من الشروح لسفر أيوب الأنماط المعتادة للشخصيات المعاصرة المنتمية إلى نمط السخرية المأساوية مثل اليهودي، والفنان، وآدم [بمعنى أي إنسان]، والبهلوان التشابلني الكئيب، مثلما نجد أنّ هذه العناصر جميعاً قد امتزجت بشكل كوميدي في شخصية شيم Shem عند جويس. لكن الأسطورة الساخرة كثيرة الظهور عند غيرهما ويصعب فهم الكثير من خصائص الأدب الساخر بدونها. وقد تعلم هنري جيمس مهنته من واقعيي القرن التاسع عشر وطبيعييه، ولكننا لو حاولنا الحكم على قصة **هيكل الموتى** مثلاً بمعايير النمط الأدنى

لوجدنا أن علينا أن ندعوها مزيجاً من الصدف بعيدة الاحتمال، والدوافع غير الكافية، والنتيجة غير النهائية. ولكننا لو نظرنا إليها بوصفها أسطورة ساحرة تجعل من إلهِ شخصٍ من الأشخاص كبش الفداء عند سواه لغدا بنيانُها بسيطاً منطقياً.

## الأنماط القصصية الكوميدية

ان ثيمة النمط الكوميدي هي اتحاد المجتمع، وهي تتخذ عادة شكل ضم شخصية مركزية له. والكوميديا الأسطورية المقابلة لموت إلاله الديونيزي هي قصة أبولونية، قصة البطل الذي تقبله جماعة الآلهة. وتشكل ثيمة القبول في الأدب الكلاسيكي جزءاً من قصص هرقل وميركري وغيرهما من الآلهة الذين كان عليهم أن يمروا في فترة امتحان، أما في الأدب المسيحي فهي ثيمة الخلاص أو، بشكلها المركَّز، ثيمة الصعود إلى السماء، وهي الكوميديا التي تنتهي بها كوميديا دانتي. ونمط الكوميديا الرومانسية التي تقابل النمط الرثائي يمكن تسميته بالنمط الرعوي وأفضل أشكال التعبير عنه هو القصيدة الرعوية. ولكن اتصال الكوميديا الوثيق بالمجتمع يجعل الرعوي لا يضاهي اتجاه النمط الرثائي نحو اعماق الذات، ولكنه يحافظ على ثيمة الهروب من المجتمع إلى حد رفع الحياة البسيطة في الريف أو على الحدود إلى درجة المثال (لاحظ أن رعوية الأدب الشعبي الحديث تمثلها قصص رعاة البقر الأمريكان). والعلاقة الحميمة مع الطبيعة بحيواناتها ونباتاتها، وهي العلاقة التي لاحظناها في معرض الحديث عن النمط الرثائي، تعود إلى الظهور هنا مع الخراف والمراعي الغنّاء (أو مع قطعان الماشية والمزارع الشاسعة) التي تظهر في النمط الرعوي، كذلك نلاحظ العلاقة السهلة مع الأسطورة المتمثلة في أن هذه الصُّور يكثر استعمالها في ثيمة الخلاص، كما في الكتاب المقدس.

تشكل الكوميديا القديمة كما تظهر في مسرحيات أرسطوفانس أوضح مثال على كوميديا النمط الأعلى. أما الكوميديا الجديدة التي تظهر في مسرحيات مِناندر فهي أقرب

إلى النمط الأدنى، وهي الكوميديا التي انحدرت عبر بلاوتس وترنس إلى عصر النهضة بحيث ظلت الكوميديا الاجتماعية أقرب إلى النمط الأدنى. هناك في مسرحيات أرسطوفانس شخص مركزي يشكل مجتمعه في وجه المعارضة القوية. ، بحيث يهزم كل من يحاول منعه أو استغلاله واحداً بعد الآخر، محققاً في النهاية نصراً مؤزراً (مع ما يصحب ذلك من محظيات)، وهو نصر ترافقه الطقوس التي ترافق بعث الإله أحياناً. ونحن نلاحظ أنه مثلما يرافق المأساة تطهير الشفقة والخوف فإن هنالك تطهيراً مماثلاً يحصل للعاطفتين الكوميديتين المقابلتين، وهما التعاطف والسخرية في الكوميديا القديمة. فالبطل الكوميدي حاصل على نصره لا محالة، سواء كان ما فعله معقولاً أو سخيفاً، وسواء أكان مقبولاً أم مرذولاً. لقد كانت الكوميديا القديمة، شأنها شأن المأساة المعاصرة لها، مزيجاً من عنصري البطولة والسخرية. لكن هذه الحقيقة كانت تخفيها رغبة أرسطوفانس القوية في التعبير عن رأيه بأفعال البطل، غير أن أعظم مسرحياته، وهي **الطيور**، تتميز بتوازن بديع بين البطولة الكوميدية والسخرية الكوميدية.

تعرض الكوميديا الجديدة في العادة علاقة غرامية ما بين شاب وفتاة تقف في سبيلها معارضة، هي عادة أبوية المنشأ، ولكن المشكلة تحلّ بواسطة مفاجأة في الحبكة تمثل الشكل الكوميدي لعنصر «الاكتشاف» الأرسطي [في المأساة]، وتتميز هذه المفاجأة بافتعال أكبر مما يتميز به العنصر المقابل في المأساة. وتكون القوى التي تحبط رغبات البطل في بداية المسرحية هي المسيطرة في مجتمع المسرحية، ولكن يتبع ذلك اكتشاف يصبح البطل بموجبه ثريا أو يتبين أن البطلة جديرة بالاحترام فيتبلور مجتمع جديد على المسرح حول البطل وعروسه. وهكذا يتجه الحدث في الكوميديا باتجاه ضم البطل الذي ينسجم فيه بطبعه. ونادراً ما يكون البطل بحد ذاته شخصاً متميزاً بشيء: انه شخص عاديّ الفضائل انسجاماً مع متطلبات النمط الأدنى، ولكنه جذّاب اجتماعياً. أما في أعمال شيكسبير وفي المسرحيات الكوميدية الرومانسية التي تشبه أعماله أشد الشبه فقد حصل تطوير لهذه الصيغ باتجاه النمط الأعلى. وتعتبر شخصية بروسبرو واحدة من

عدد قليل من الشخصيات الكوميدية التي اقتربت من الطريقة الارسطوفانية التي تنطلق كافة الأفعال الكوميدية فيها من شخصية مركزية واحدة. فمن عادة شيكسبير أن يحقق النمط الحكائي الأعلى عن طريق جعل الصراع بين المجتمع الكابح للرغبات والمجتمع المرغوب فيه صراعاً بين مستويين من الوجود أولهما مثل عالمنا أو أسوأ منه، وثانيهما عالم مسحور ورعوي. ولسوف نتناول هذه النقطة بشكل أوفى فيما بعد.

أما الكوميديا العائلية التي ظهرت فيما بعد فقد حافظت، للأسباب التي عرضناها، على التقاليد التي استخدمت في عصر النهضة. وتقوم هذه الكوميديا عادة على النمط الأعلى المتمثل بسندريلا، وهو ما يحدث عندما تثابُ فضيلة باملا [في رواية رتشردسن التي تحمل اسمها] وعندما يضمّ شخص مثل القاريء إلى مجتمع يسعى كلاهما للانضمام إليه، وهو المجتمع الذي يُدخله المؤلف إلى عالم القصة محفوفاً بخشخشة ملابس العرس وأوراق النقود. وهنا قد تنتهي الكوميديا الشيكسبيرية بزواج ثماني شخصيات أو عشر تكاد أهميتها الدرامية أن تكون متساوية، مثلما قد تقتل المأساة التي تنتمي إلى النمط الأعلى مثل ذلك العدد. لكن هذا المقدار من الحيوية الجنسية نادر الوجود في الكوميديا العائلية. والفرق الرئيس بين كوميديا النمط الأعلى والنمط الأدنى هو أن كوميديا النمط الأدنى غالباً ما تنتهي بالصعود على السلم الاجتماعي وغالباً ما يصور كتاب كوميديا النمط الأدنى الذين يتميزون بقدر أكبر من الصنعة هذه الصيغة من قصة النجاح ممزوجة بما وجدناه عند أرسطوفانس من غموض في النواحي الأخلاقية، فقد يحصل وغد ذكي لا يرحم عند بلزاك أو ستندال على النجاح الذي يحصل عليه الأبطال الفاضلون عند كل من ساميول سمايلز* وهوريشيو ألغر. وهكذا فإن الشخصية الكوميدية التي تقابل الدعيّ هي شخصية البيكارو [المتشرّد] الذكي، المحبوب، عديم الضمير في روايات التشرّد.

* كاتب استكنلندي اشتهر بآرائه الاصلاحية، وربما كان أشهر كتبه كتاب **الاعتماد على الذات** Self-Help الذي ترجم إلى لغات عديدة وصور فيه مبدأ الاعتماد على الذات باعتباره أساس النضج الفردي.

ولا بدّ لنا عند دراسة الكوميديا الساخرة من أن نبدأ بثيمة طرد الضحية من وجهة نظر المجتمع . وهذا ما يناسب الشعور بالراحة الذي يُتوقع أن نحسَّ به عندما نرى فولبوني [في مسرحية بهذا الاسم لبن جونسن] وقد حكم عليه بالاشتغال مجذّفاً في السفن، أو شايلك [في مسـريحـة **تاجـر البنـدقية**] وقد جُرِّدَ من ثروته ، أو طرطوف وقد غُيِّبَ في السجن. ولكن ما لم تعـالـج هذه الثيمة بمنتهى البراعة فإن من العسير جعلها مقنعه للأسباب التي ابديناها في معرض الكلام عن المأساة الساخرة. فالاصرار على ثيمة انتقام المجتمع من فرد من الأفراد مهما كان وغداً ينحو إلى جعله أقل اشتراكاً في الجرم وإلى جعل المجتمع أكثر اشتراكاً فيه. ويصبح هذا أكثر ما يصبح على الأشخاص الذين حاولوا تسلية الجمهور الداخلي [أي داخل المسرحية] أو الخارجي ، وهم الأشخاص الذين يقابلون في الكوميديا شخصية البطل المأساوي الفنان. ذلك أن رفض المسلّي ، سواء كان الأحمق أو الأبله أو المهرج أو الساذج ، يمكن أن يكون أفظع شكل من أشكال السخرية في الفن، كما حصل في مشهد رفض فولستاف أو في بعض المشاهد من أفلام تشابلن.

إننا ندرك ان للأدب حدوداً عليا ، كما في بعض الشعر الديني (في خاتمة الفردوس على سبيل المثال)، وهي الحدود التي تصبح رؤيا العالم الخالد عندها تجربةً لذلك العالم . كذلك ندرك في الكوميديا الساخرة أن للفن حدوداً دنيا في الحياة الحقيقية . وهذه هي حالة الوحشية، حيث تتشكل الكوميديا من إلحاق الألم بالضحية العزلاء وتتشكل المأساة من تحمل ذلك الألم. وتقربنا الكوميديا الساخرة من الشخصية التي تظهر في طقوس كبش الفداء والحلم الكابوسي ، أي من الرمز الإنساني الذي تتركز فيه مخاوفنا وأحقادنا. ونعبر حدود الفن عندما يصبح هذا الرمز رمزاً وجودياً كالزنجي في حفل الشنق الإنتقامي ، واليهودي في عمليات اضطهاد الأقليات، والمرأة العجوز في عملية اصطياد الساحرات ، أو أي انسان التقطه الرعاع عشوائياً، كما يحصل للشاعر سِنا في **يوليوس قيصر**. وتقتـرب السخرية عند أرسطوفانس أحياناً من العنف الجماهيري لأن الهجمات

شخصية: ومما يخطر على البال في هذا المجال تلك الضحكات الرخيصة التي نحصل عليهـا في المسرحية تلو الأخرى على حساب الشذوذ الجنسي عند كلايسثينس وعلى حساب جُبْن كْلِيُونايْمَسْ. ولا تعني كلمة فارماكوس (كبش الفداء) عند أرسطوفانس أكثر من الوغد، دونما ظلال أخرى للمعاني. ونحصل في خاتمة مسرحية **الغيوم**، حيث يكاد الشاعر يدعو جماعة المحتفلين بالشنق الانتقامي للذهاب إلى بيت سقراط لحرقه، على المقابل الكوميدي لواحدة من قمم المأساة الساخرة في الأدب، أقصد دفاع أفلاطون.

إلا أن عنصر اللعب هو ما يفصل بين الفن والوحشية، وتمثيل التضحية البشرية هو فيما يبدو ثيمة مهمة في الكوميديا الساخرة. ويبدو أن الضحك نفسه يحتوي على قدر من الخـلاص من الأمـور المزعجة[١٠] وحتى من الأمور المرعبة. ويتضح هذا بشكل خاص في كل الأشكال الفنية التي يحضرها عدد كبير من النظارة معاً، كما في المسرح، وبشكل أوضح حتى من ذلك في الألعاب الرياضية، كما نلاحظ أن تمثيل التضحية لا علاقـة له بالأصل التاريخي لطقوس التضحية كما أشار بعضهم فيما يخص الكوميديا القـديمة[١١]. فعناصر ذلك الطقس جميعها: ابن الملك، التظاهر بالموت، الجلّاد، الضحية المستبـدلـة ـ أوضـح بكثير في **الميكـادو** لغلبـرت وسَلِفَنْ منهـا في أعمـال أرسطوفانس، وليس هناك من دليل على الاطلاق على أن لعبة البيسبول انحدرت من طقوس التضحية الإنسانية، ولكن الحَكَم فيها يمثل دور كبش الفداء، كما لو أن اللعبة قد انحدرت فعلاً من تلك الطقوس. فهو فيها الوغد اللعين، السارق الذي يفوق باراباس في جرمه؛ وعيناه تشعان بالحسد، ويصرخ مؤيدو الفريق الخاسر مطالبين بقتله، ذلك أن مشاعر الجماهير أثناء اللعب تغلي في قدر مفتوح، أما في حفلة الشنق الانتقامي فهي تغلي في مرجل مغلق مما يدعوه بليك بالفضيلة الأخلاقية. وربما كان الصراع القاتل في حلبات الصراع الرومانية، حيث كان الجمهور يملك بالفعل سلطة منح الحياة أو الموت لمن يسلّونهم في الحلبة، لعل هذا الصراع أشدّ أشكال التقليد الوحشي أو الشيطاني للدراما تركيزاً.

ومما يفسّر إلى حد كبير شعبية القصص البوليسية بصيغتها التي يُكتشف فيها صائد الرجال كبش الفداء ويتخلص منه هو أننا نعيش الآن في المرحلة الساخرة من مراحل الأدب. وقد بدأت القصة البوليسية في الفترة التي ظهر فيها شرلوك هومز بوصفها تكثيفا للنمط الأدبي فركزت الاهتمام بالتفاصيل بشكل جعل أتفه أمور الحياة العادية تكتسب مغزى غامضاً مصيرياً. ولكننا إذا ابتعدنا عن هذا النوع من القصص وجدنا أنفسنا نتجه نحو دراما شعائرية حول جثة يتحرك منها اصبح راعش من السخط الاجتماعي باتجاه مجموعة من «المشبوهين»، ثم لا يلبث أن يثبت اصبع الاتهام على واحد منهم. وهنا يكون الشعور بأن وقوع الاختيار على هذه الضحية هو مسألة حظ فقط لأن الأدلة ضده ليست دامغة ولكنها أعدّت بعناية. ولو كانت الأدلة محتومة لحصلنا على مأساة ساخرة كما هي الحال في **الجريمة والعقاب**، حيث تمتزج جريمة راسكولنِكوف بشخصيته امتزاجاً يبلغ من شدته أن السؤال التقليدي في القصص البوليسية عن من هو القاتل لا معنى له فيها. لقد أخذت قصص البحث عن المجرم في القصص البوليسية بالاندماج بقصص الرعب والإثارة بوصفها أحد أشكال الميلودر اما بسبب تزايد الوحشية التي تتصف بها جريمة المجرم (وهي وحشية تحميها تقاليد هذا الشكل الفني، لان من المستحيل على صائد الرجال أن يكون مخطئاً في اعتقاده أن أحد المشبوهين هو القاتل). وتتميز الميلودراما بوجود ثيمتين هامّتين: انتصار الفضيلة على الشر ورفع الآراء الأخلاقية التي يفترض أن النظارة يعتنقونها إلى درجة المثال. وتقدّم لنا ميلودراما الإثارة الوحشية أقربَ صورةٍ يمكن للفن أن يقدمها لحشد الشانقين وقد صدّقوا نبلَ مسعاهم.

وهكذا نجد أن علينا أن نقول إن أشكال الميلودراما جميعها، والقصص البوليسية بشكل خاص، ما هي إلا نوع من الترويج للدولة البوليسية بوصفها تنظيماً للعنف الجماهيري ـ هذا لو كان بامكاننا أن نأخذ تلك الأشكال مأخذ الجدّ؛ إذ ما يزال جدار اللعب الواقي هناك. والميلودراما الجادة سرعان ما تقع ضحية ما تثيره من شفقة وخوف. فكلما زادت جدّيتها مـــال القارىء إلى النظر إليهانظرة ساخرة، بحيث تبدو شفقتها

أقرب إلى الميوعة العاطفية وخوفها أقرب إلى جديّة البوم. فأحد قطبي الكوميديا الساخرة هو تبيّن السخف في الميلودراما المطبوعة أو على الأقل سخف محاولتها تحديد عدوّ المجتمع بأنه شخص خارج ذلك المجتمع. وهي تتطور من هناك باتجاه القطب الأخر، وهو قطب السخرية الكوميدية الحقة، او الهجاء، وهو الذي يحدّد عدوّ المجتمع بأنه روح تعمل فيه. والآن دعنا نرتب أشكال الكوميديا، الساخرة من وجهة النظر هذه.

يذهب المثقفون لمشاهدة الميلودراما من أجل الهزء من المجرم في القصة بشيء من الاستعلاء، وهم بذلك يعبرون عن عدم قدرتهم على أخذ جرمه مأخذ الجد. ونحصل هنا على نوع من السخرية يقابل ما نجده في نوعين رئيسين من أنواع الفن في هذا العصر الساخر، وهما الدعاية والإعلان. فهذان الفنّان يتظاهران بأنهما يخاطبان بجدية جمهوراً بلغ من البله منتهاه، جمهوراً قد لا يكون له وجود، ولكنه يعامل كما لو انه يبلغ من السذاجة حداً يجعله يقبل ما يقال عن نقاء الصابون أو أهداف الحكومة على عواهنه. أما نحن الذين ندرك أن السخرية لا تقول بالضبط ما تعني فإننا نأخذ هذين الفنّين مأخذ السخرية، أو نعتبرهما على الأقل نوعاً من اللعبة الساخرة. كذلك نقرأ قصص القتل مع الاحساس القوي بأن الجريمة فيها غير واقعية. لا شك أن القتل جريمة خطيرة، ولكن لو شكّل القتل الخاصُّ تهديداً كبيراً لحضارتنا لما كانت قراءة الروايات عنه أمراً يريح الأعصاب. ويذكرنا هذا الوضع بالسباب الذي كان ينهال على القوّاد في الكوميديا الرومانية، وهو ما كان يعتمد على كون المباغي منافية للأخلاق، وهو أمر لم يكن أصلاً مدار جدل.

والخطوة التالية هي الكوميديا الساخرة الموجهة إلى من يدركون أن العنف القاتل ليس تهديداً لمجتمع فاضل من قبل فرد خبيث بقدر ما هو عرض من أعراض الشر الكامن في ذلك المجتمع نفسه. ويعد هذا النوع من الكوميديا نوعاً من المحاكاة الفكرية الساخرة للصيغ الميلودرامية التي نجدها في روايات غريهام غرين على سبيل المثال. ونصل بعد ذلك إلى الكوميديا الساخرة الموجهة ضد الروح الميلودرامية نفسها، وهو أمر

نجده في معظم أشكال الكوميديا التي فيها عنصر ساخر كبير؛ إذ نلاحظ ميل الكوميديا الساخرة للسخرية من جمهور النظارة الذين ترى أنهم يشتهون العواطف والجدّية وانتصار الإخلاص وسواه من المباديء الأخلاقية المقبولة. وتنتمي غطرسة جونسن وكونغريف والسخرية من العواطف البورجوازية عند غولدسْمِث، والمحاكاة الساخرة للمواقف الميلودرامية عند كل من وايلد وشو إلى هذا التراث المستمر. ولقد كان على موليير أن يرضي مليكه، ولكنه لم يكن يختلف عن سواه في مزاجه. وقد نضيف إلى المسرحيات الكوميدية ما نجده عند الروائيين من فيلدنغ إلى جويس من سخرية من المواقف الرومانسية الميلودرامية.

أخيراً، نصل إلى الكوميديا السلوكية التي تصور مجتمع الثرثرة الذي يقضي معظم وقته في التباهي والنميمة. وهنا تحظى الشخصيات المعارضة للمجتمع القصصي أو المستبعدة منه بعطف النظارة. ونقترب هنا من المحاكاة الساخرة للسخرية المأساوية كما هي الحال في المصير المفزع للبطل الوديع في رواية **حفنة تراب** لايفلن وو. أو قد نحصل على بطل يصبّ جام غضبه، بموافقة المؤلف أو النظارة، على ذلك المجتمع إلى درجة أنه ينتهي إلى هجره جاعلاً من نفسه كبش فداء بشكل معكوس. وهذا ما يحصل على سبيل المثال في خاتمة رواية ألدوس هكسلي **تلك الأوراق العارية**. لكن الأشيع هو أن يصوّر الفنان أزمة لا مخرج منها ذات طبيعة ساخرة يتهم المجتمع القصصي فيها البطل بأنه أحمق أو أسوأ من ذلك ولكنه يترك لدى جمهور النظارة الانطباع بأن لديه شيئاً أفضل مما لدى مجتمعه. والمثال الواضح هنا، وهو من دون شك من أعظم الأمثلة، هو رواية **الأحمق** لدوستويفسكي، ولكن هناك أمثلة عديدة أخرى. فروايات **الجندي الطيب شفايك***، **والجنة هي هدفي****، **وفم الحصان**° امثلة تعطي فكرة عن سعة المدى الذي يصله هذا النوع.

---

* من تأليف ياروسلاف ياسك.

** من تأليف ثورنتن وايلدر.

° من تأليف جويس كاري.

إن ما قلناه عن عودة السخرية إلى الأسطورة في الأنماط المأساوية يصحّ على الأنماط الكوميدية أيضاً. فحتى الأدب الشعبي يبدو أنه يحوّل مركز ثقله من قصص القتل إلى القصص العلمية ـ أو فلنقل إن النموَّ السريع للقصص العلمية حقيقة لا مراء فيها في الأدب الشعبي المعاصر. وغالباً ما تحاول القصص العلمية أن تتصور الحياة على مستوى يبلغ من بعده عنا بعدنا عن حياة التوحش، وغالباً ما تكون بيئتها بيئة تتميز بالإعجاز التكنولوجي، وهي لهذا نوع من الرومانس ذات المنحى الأسطوري القوي



لعل من شأن مفهوم التوالي في الأنماط القصصية ان يعطي معنى مرناً لبعض مصطلحاتنا الأدبيّة. فالكلمتان «رومانسي» و «واقعي» في الاستعمال الدارج على سبيل المثال مصطلحان نسبيان: فهما يصفان اتجاهين في القصص، ولا يمكن استخدامهما بوصفهما صفتين دقيقتي المعنى. فلو أخذنا سلسلة القصص **اختطاف بروسربواينا** De Raptu Proserpinae، **وحكاية رجل القانون** [لتشوسر]، **وجعجعة ولا طحن** [لشيكسبير]، **والكبرياءوالهوى** [لجين أوستن]، **ومأساة أمريكية** [لدرايسر] فإن من الجلي أن كل عمل من هذه الأعمال رومانسي بالنسبة لما تلاه وواقعي بالنسبة لماسبقه، لكن كلمة «الطبيعية» تظهر في المنظور الصحيح بوصفها مرحلة من مراحل القصة بدأت، شأنها شأن القصة البوليسية، بوصفها تكثيفاً للنمط الأدنى، ومحاولة لوصف الحياة كما هي بالضبط، وانتهت، حسب منطق المحاولة ذاتها، إلى السخرية الخالصة. ولذا كان عجز زولا عن الفكاك من الصيغ الساخرة سبباً في اكتسابه الشهرة بوصفه مسجّلاً موضوعياً للوضع الإنساني.

ان الفرق بين النغمة الساخرة التي قد نجدها في النمط الأدنى أوما سبقه من الأنماط وبين البنية الساخرة للنمط الساخر نفسه لا يخفى على النظرة المدققة، فعندما يستخدم دكنز مثلاً عنصر السخرية فإنه يدعو القاريء لمشاركته في السخرية لأن هناك قدراً مفترضاً من المعايير المشتركة بين المؤلف والقاريء. وهذه الأمور المفروضة ضمناً

هي من علائم الأنماط الشعبية، وكما يبين مثال دكنز، فإن الفجوة التي تفصل القصص الجادة والقصص الشعبية أضيق في النمط الأدنى منها في الكتابة الساخرة. والقبول الأدبي لمعايير اجتماعية ذات ثبات نسبي وثيق الصلة بتكتّم النمط الأدنى بالمقارنة مع القصص الساخرة. والشخصيات التي تظهر في الأنماط الدنيا تصوّر كما تظهر للآخرين بكامل ثيابها مع اطراح قدر كبير من المعلومات عن حياتهم الجسمانية ومونولوجاتهم الداخلية. ويتفق هذا التناول تمام الاتفاق مع التقاليد الأخرى التي يتميز بها هذا النمط.

ولو جعلنا هذا التمييز أساساً للحكم التقويمي المقارن، وهو الحكم الذي سيكون أخلاقياً يتخفّى وراء قناع الحكم النقدي، لاضطررنا إما إلى مهاجمة تقاليد النمط الأدنى بحجة انها متزمتة ومنافقة تختزل الكثير من الحياة أو إلى مهاجمة التقاليد الساخرة بحجة أنها ليست صحّية ولا صحيحة، ولا تروق للشعب أو تطمئنهم مثل التقاليد المتمثلة بأعمال دكنز. ولكن ما دمنا معنيين بالتمييز بين التقاليد فإن كل ما علينا بيانه هو أن النمط الأدنى أقرب إلى النمط البطولي بخطوة واحدة من النمط الساخر وأن تكتّم النمط الأدنى يجعل شخصياته في المتوسط أقرب إلى البطولة أو على الأقل أكثر أَنَفَةً من شخصيات القصص الساخرة.

ولقد نطبق خطتنا على مباديء الاختيار التي يشتغل بموجبها كاتب القصة. ولنأخذ مثلاً عشوائياً مثل استخدام الأشباح في القصص. ليس هناك بطبيعة الحال أي تمييز متسق بين الأشباح والأحياء في الأسطورة الحقة. أما في الرومانس فالأشخاص حقيقيون، ولذا تنتمي الأشباح إلى صنف منفصل، ولكن الشبح في الرومانس هو في العادة مجرد شخصية أخرى: ولا يدعو ظهوره للدهشة لأنه ليس أعجب من كثير من الأحداث الأخرى. وفي النمط الحكائي الأعلى، حيث ندخل نظام الطبيعة المألوف، يعتبر دخول الشبح أمراً سهلاً لأن مستوى التجربة أعلى من مستوانا، ولكنه يبدو عندما يدخل كائناً رهيباً غريباً قادماً مما ندرك أنه عالم آخر. أما في النمط الأدنى فقد حشرت الأشباح منذ عهد ديفو ضمن صنف «قصص الأشباح» حشراً يكاد يكون تاماً. والأشباح

في قصص النمط الأدنى العادية كائنات لا يسمح بدخولها «نزولاً عند ميل القارىء إلى الشك بها» كما يقول فيلدنغ، وهو شك ينحصر بتقاليد النمط الأدنى فقط. والاستثناءات القليلة الموجودة، مثل رواية **مرتفعات وذرنغ**، تثبت القاعدة إلى حد بعيد ـ أي أننا نتبين في هذه الرواية تأثير الرومانس القوي. لكن الأشباح في بعض اشكال القصص الساخرة، مثل أعمال هنري جيمس المتأخرة، عادت للظهور بوصفها أجزاء من شخصية تتفتّت.

إن علينا، بعد أن نتعلم التمييز بين الأنماط، أن نتعلم كيف نربطها معاً مرة ثانية، إذ بينما يشكل النمط الواحد المقام السائد في العمل القصصي [باستخدام المصطلح الموسيقي] فقد تكون الأنماط الأخرى موجودة فيه فرادى أو مجتمعة، ويعود معظم إحساسنا بغنى الأعمال الكبيرة وخفائها إلى وجود هذا النوع من المصاحبة في المقامات النغمية counterpoint . فتشوسر شاعر من القرون الوسطى متخصص بالرومانس بالدرجة الأولى، سواء منها الديني أو الدنيوي. ويمثل الفارس والراهب من بين حجاجه [الذاهبين إلى كانتربري] معايير المجتمع الذي يؤدي فيه تشوسر وظيفته بوصفه شاعراً، **وحكايات كانتربري** كما وصلتنا يحدّها هذان الشخصان اللذان يبدأ أحدهما هذه الحكايات [وهو الفارس] بينما ينهيها الآخر. ولكن تجاهل قدرة تشوسر على كتابة القصص المنتمية إلى النمط الأدنى والقصص الساخرة يبلغ من بعده عن الدقة بعد اعتبارنا له روائياً عصرياً وجد نفسه في العصور الوسطى عن طريق الخطأ. والمقام السائد في مسرحية **أنتوني وكليوباترة** هو مقام النمط الأعلى، بوصفها قصة سقوط قائد عظيم. ولكن يمكن أن ننظر إلى مارك أنتوني نظرة ساخرة بوصفه رجلاً استعبده الحب. ومن السهل أن نرى ما بينه وبيننا من وشائج الإنسانية المشتركة؛ ومن السهل أن نرى فيه المغامر الرومانسي الذي يتمتع بشجاعة فائقة وقدرة خارقة على التحمل والذي تخونه ساحرة. لا بل ان هنالك إشارات إلى كونه كائناً خارقاً وسعت ساقاه عرض المحيط وكان سقوطه نتيجة لتآمر الأقدار، وهو أمر لا يفهمه إلا العرّاف. ويشكل تركنا لأي من هذه العناصر تبسيطاً للمسرحية واستصغاراً لها. لكن تحليلنا يساعدنا على إدراك أن الحقيقتين

الجوهريتين حول العمل الفني، وهما أنه ابن زمانه وابن زماننا، لا تتعارضان بل تتكاملان.

كذلك بيّن لنا استعراضنا للأنماط القصصية أن الميل نحو المحاكاة، أي الميل نحو مطابقة المحاكي للمحاكى ونحو دقة الوصف هو أحد قطبين من أقطاب الأدب. وما نجده في القطب الآخر يبدو أنه يتصل بما دعاه أرسطو بال mythos (القصة) وبما ندعوه عادة بالأسطورة. أي أنه يتصل بالميل إلى رواية قصة هي في الأصل قصة عن شخصيات تستطيع أن تفعل أي شيء، ولكنه ميل يتحول تدريجياً إلى رواية قصة معقولة أو مقبولة. وتندمج الأساطير التي تروى عن الآلهة بالحكايات التي تروى عن الأبطال، وتندمج حكايات الأبطال هذه بحبكات المسرحيات المأساوية والكوميدية؛ وتندمج حبكات المآسي والمسرحيات الكوميدية بحبكات القصص التي يغلب عليها الطابع الواقعي. ولكن هذه التغيرات تغيرات في السياق الإجتماعي لا في الشكل الأدبي، والمبادىء البنائية لرواية القصص تظل ثابتة فيها مع أنها تتغير لتتناسب معها. إن توم جونز وأولفر تِوِسْت شخصان اعتياديان من شخصيات النمط الأدنى ولكن الحبكة الخاصة بسرّ مولد كل منهما ما هي إلا استخدام معقول مقبول لصيغ قصصية تعود إلى مناندر، ومن مناندر إلى يوريبيديس في إيون، ومن يوريبيديس إلى الحكايات الخاصة ببِرْسِيسَ وموسى. وقد نلاحظ هنا بشكل عابر أن محاكاة الطبيعة في القصص لا تخلق الحقيقة أو الواقع بل تخلق عنصر المعقولية أو القبول، وأن هذا العنصر يتفاوت من مجرد تنازل عابر في الأسطورة أو الحكايات الشعبية إلى نوع من الرقيب في الرواية الطبيعية. ولو قرأنا الأدب قراءة تمضي مع التاريخ قدماً لوجدنا أن بإمكاننا أن ننظر إلى الأنماط التي سميناها بالانماط الرومانسية والعليا والدنيا بوصفها سلسلة من الأساطير التي مرّت بعملية التقريب أو من صيغ الحبكة التي تمضي بانتظام نحو القطب المقابل؛ وهو قطب المطابقة بين المحاكي والمحاكى إلى أن تبدأ مع السخرية بالعودة إلى الأصل.

## الأنماط الثيمية

ذكر أرسطو ستة أوجه للشعر، ثلاثة منها، وهي الموسيقى والعبارة والمشهد، تشكل مجموعة واحدة سوف نتناولها فيما بعد. أما المجموعة الثانية فهي القصة أو الحبكة والشخصيات مع بيئتها والفكرة*. والأعمال الأدبية التي بحثناها لحد الآن اقتصرت على الأعمال القصصية التي تشكل الحبكة «روحها» فيما يقول أرسطو، أو المبدأ المُشَكِّل فيها. وما الشخصيات بالدرجة الأولى إلا من وظائف الحبكة. ولكن هناك أيضاً، إضافة إلى القصة الداخلية التي عمادها البطل ومجتمعه، القصة الخارجية، وهي العلاقة بين الكاتب ومجتمعه، ولقد يندمج الشعر اندماجاً تاماً في شخصياته الداخلية كما هي الحال عند شيكسبير أو هوميروس بحيث يختفي الشاعر بعد أن يشير إلى قصته. فضمير المتكلم الذي هو الكلمة الثانية في **الأوديسة** هو كل ما نحصل عليه من الشاعر في تلك القصيدة. ولكن ما إن تلوح شخصية الشاعر على الأفق حتى تنشأ علاقة بينه وبين القارىء تعترض سير القصة، وهي علاقة قد تزداد حتى يختفي كل أثر للقصة باستثناء ما يقوله الشاعر لقارئه.

إن القصة الداخلية في الروايات والمسرحيات هي مدار الاهتمام الأكبر، أما في المقالات والقصائد الغنائية فيتحول الاهتمام إلى ما يحصل عليه القاريء من الفكرة أو الفكر الشعري (وهو فكر يختلف بطبيعة الحال عن سواه من أنواع الفكر). ولربما كانت

---

* ربما كان من المفيد أن نذكر هنا هذه الاصطلاحات الاساسية باللغات الثلاث، العربية واليونانية والانكليزية للرجوع اليها كلما دعت الحاجة:

| أبو بشر بن متى | عبدالرحمن بدوي | إحسان عباس | اليونانية | الانكليزية |
|---|---|---|---|---|
| الخرافات | الخرافة | الموضوع | mythos | Plot |
| العادات | الأخلاق | الشخصية | ethos | Character |
| المقولة | المقولة | العبارة | lexis | Diction |
| الاعتقاد | الفكر | الفكر | dianoia | Thought |
| النظر | المنظر المسرحي | المشهد | opsis | Spectacle |
| النغمة والصوت | النشيد | النغم الموسيقي | melos | Song |

أفضل ترجمة لكلمة dianoia هي ثيمة، والأدب الذي يصب اهتمامه على هذه الناحية الفكرية قد ندعوه الأدب الثيمي. وعندما يسأل قارىء الرواية: «كيف ستنتهي هذه القصة؟» فإنه يسأل عن الحبكة، وبشكل خاص، عن ذلك الجانب من الحبكة الذي دعاه أرسطو بالاكتشاف أو anagnorisis . ولكنه قد يسأل أيضاً: «ما الذي تريد القصة أن تقوله؟» وهذا السؤال يتعلق بالفكرة ويدل على أن الثيمات لها من عناصر الاكتشاف ما للحبكات.

من السهل أن نقول إن بعض الأعمال الأدبية قصصية وإن بعضها الآخر ثيمي في المقام الأول. ولكن ليس هناك في واقع الحال عمل أدبي قصصي أو ثيمي لأن كل العناصر المتعلقة بالشخصية كالبطل ومجتمعه والشاعر وقرائه موجودة أو على الأقل ممكنة الوجود. ولا يعقل أن يوجد عمل أدبي دون علاقة من نوع ما، موجودة تلميحاً أو تصريحاً، بين مبدعه ومستمعيه. وعندما يحلُّ الخَلَفُ محلَّ المستمعين الذين توجه إليهم الشاعر أصلاً بالخطاب تتغير العلاقة، ولكنها تظل قائمة. والكاتب من الناحية الثانية هو إلى حد ما، حتى في القصائد الغنائية والمقالات، بطل قصصي له جمهوره القصصي، ولو اختفى عنصر الإسقاط القصصي تماماً لصارت الكتابة خطاباً مباشراً أو بحثاً إنشائياً مباشراً ولانتفت صفة الأدب عنه. والشاعر الذي يرسل قصيدته الغرامية إلى محبوبته يشكو لها من قسوتها يقلّص العناصر المتعلقة بالشخصيات إلى عنصرين، ولكن العناصر الأربعة ما تزال موجودة [فهو البطل وهي مجتمعه، وهو الشاعر وهي قارئته].

نخلص من هذا إلى القول إن لكل عمل أدبي وجهاً قصصياً وآخر ثيميا، ومسألة أيهما أهم هي عادة مسألة وجهة نظر أو تركيز أو تفسير. لقد أشرنا إلى هوميروس بوصفه نموذج الكاتب القصصي الذي لا تظهر شخصيته في أعماله، ولكن الاهتمام الأكبر في النقد الهوميري، حتى سنة ١٧٥٠ على الأقل، انصب إلى حد مدهش على الثيمة، وركز على فكرة القيادة المثالية التي تضمها ملحمتاه بشكل ضمني. وقد سميت رواية **قصة توم جونز اللقيط** تسمية تدلّ على أهمية حبكتها[١٢]، بينما سميت رواية **العقل والعاطفة**

تسمية تدلّ على أهمية الثيمة فيها. ولكن رواية فيلدنغ ذات أهمية ثيمية قوية (تتبين بالدرجة الأولى من خلال الفصول التقديمية لكل كتاب من كتب الرواية)، وكانت جين أوستن حريصة كل الحرص على رواية قصة ممتعة. على أن الروايتين معاً تتصفان بالتركيز على العنصر القصصي بالمقارنة مع **كوخ العم توم** أو **عناقيد الغضب** حيث لا توجد الحبكة إلا للتمثيل على ثيمة الرق والعمالة الوافدة على التوالي، وهاتان الروايتان بدورهما تتصفان بوجود عنصر قصصي قوي بالمقارنة مع **رحلة الحاج** [لَبْنيَن]، وهذه أيضاً قوية العنصر القصصي بالمقارنة مع **مقالات** مونتاني. ونلاحظ أننا نرى كلما ابتعدنا عن التركيز على القصة باتجاه التركيز على الثيمة أن العنصر الذي عبرنا عنه باصطلاح القصة mythos يقترب من السرد narrative * أكثر من اقترابه من الحبكة plot .

وعندما يكتب عمل قصصي أو يفسر من وجهة النظر الثيمية فإنه يصبح حكاية وعظية أو أقصوصة تمثل فكرة. ولذا فإن كل القصص الأليغورية** هي لهذا ذات منحى ثيمي قوي، ولكن هذا لا يستدعي كما يظن الكثيرون، أن النقد الثيمي للعمل القصصي يحول ذلك العمل إلى اليغوري (مع أنه قد يفعل ذلك وكثيراً ما يفعله، كما سنرى). فالأليغوري الحقيقية عنصر بنيوي من عناصر الأدب يكون فيه ولا يضاف إليه بالتفسير النقدي وحده.

إن لدى الغالبية العظمى من الحضارات مجموعة من الأساطير من بين أساطيرها المأثورة تنظر إليها نظرة أكثر جدية بوصفها أصدق وأنفع في التعليم وأقرب إلى الحقيقة

---

* هذا المصطلح هو من المصطلحات المعقدة في النقد الحديث فقد كان يعني، بوصف الكلمة اسماً، «قصة»، وبوصفها صفة «قصصياً». لكنه أخذ مؤخراً يستخدم حتى خارج نطاق عملية القص والسرد بمعناها المألوف ليعني نوعاً من التماسك الداخلي للأفكار بحيث تؤدي إلى بنيان فكري متناسق، تماماً مثلما تفعل الحبكة في الرواية أو المسرحية، وهذا هو ما يفسر ميل الكتابة نحو السرد (إن قبلت الترجمة) أكثر من ميلها نحو الحبكة إن كان التركيز فيها على الثيمة.

** الأليغوري هي في أبسط صورها ترجمة الأفكار إلى صور أو شخصيات تمثلها في العمل القصصي، وهي لهذا ابسط من الرمز من حيث أن قيمة الصورة أو الشخصية في الأليغوري واحدة بينما هي في الرمز متعددة.

والـواقـع من غيرهـا. فكـل شعراء الحقبة المسيحية الذين استعانوا بالكتاب المقدس وبالأدب الكلاسيكي لم ينظروا إلى هذا الأدب نظرتهم إلى الكتاب المقدس من حيث الصدق والمكانة مع أنهما من وجهة نظر النقد الأدبي أسطوريان بنفس الدرجة. وهذا التمييز بين الأسـطورة المعتمـدة والأسـطورة المـوضـوعـة، وهو تمييز نجده حتى في المجتمعات البدائية، يعطي للأساطير المعتمدة أهمية ثيمية خاصة.

والآن علينا أن نرى كيف يتجلى تتابع الأنماط الذي ذكرناه في الناحية الثيمية من الأدب. ولسوف يتعين علينا أن نحصر أنفسنا هنا بالأدب الغربي لأن عملية التقصير* التي لاحظناها في القصص الكلاسيكية أوضح في الجانب الثيمي حتى منها في تلك القصص.

لقد اكتشفنا في القصص اتجاهين رئيسين: اتجاهاً كوميدياً ينحو إلى دمج البطل في مجتمعـه، واتجـاهاً مأساوياً ينحو إلى عزله عنه. أما في الأدب الثيمي فقد يكتب الشـاعـر بوصفـه فرداً يشدد على استقلال شخصيته وتميز رؤياه. وهذا ما ينتج معظم القصائد الغنائية والمقالات وقدراً كبيراً من الهجاء ومن المقطوعات الحكمية epigrams والقصائد الرعوية eclogues والقطع التي تفرضها المناسبات بشكل عام. ولربما أشارت كثـرة ظهور حالات الاحتجاج والشكوى والسخرية والوحدة (سواء اتصفت بالمرارة أو بالهدوء) في مثل هذه الأعمال إلى تماثل تقريبي مع الأنماط المأساوية في القصص. وقد يقف الشاعر نفسه لكي يكون لسان حال مجتمعه. وبما أنه لا يخاطب مجتمعاً ثانياً فإن ذلك يعني أن المعرفة الشعرية والقدرة التعبيرية الكامنة في مجتمعه أو التي يحتاجها ذلك المجتمع قد وجدت فيه وسيلتها للتعبير عن نفسها.

ينتج هذا الاتجاه الثاني شعراً تعليمياً بأوسع معاني الكلمة: ينتج ملاحم من النوع المصنوع أو الثيمي، وشعراً ونثراً وعظيين، ومصنفات موسوعية من الأساطير والحكايات

* التقصير foreshortening هو فن الإيهام بصحة النسب في ما يراه الناظر عن طريق تقصير بعض الأبعاد طبقاً لمتطلبات المنظور في فن الرسم.

والمـوروثـات الشعبية كتلك التي أنتجها أوفديوس وسنوري* حيث يكون الهدف من ترتيب القصص وجمعها هدفا ثيميا مع أن المرويات نفسها قصصية fictional . وتحتل وظيفة الشاعر الاجتماعية في الشعر الذي يكون بهذا المعنى تعليمياً مكاناً بارزاً في هذا الشعر باعتبار هذه الوظيفة ثيمة من ثيماته. ولو دعونا شعر الشاعر المنعزل شعراً غنائي النزعة وشعر الشاعر الذي هو لسان حال قومه شعراً ملحمي النزعة (مقارنة بالأدوار الدرامية التي يلعبها الأشخاص الداخليون) لحصلنا على فهم مبدئي لهذين الاتجاهين. ولكن من الواضح أننا لا نستعمل هذين الاصطلاحين بمعناهما الذي يدل على النوعين الأدبيين المعروفين، وبما أننا سوف نستخدم هذين الاصطلاحين بمعناهما هذا فإننا سوف نتخلى عنهما في الحال ونستعيض عنهما بالاصطلاحين: المتقطع episodic والمتواصل encyc-lopaedic . أي أن الأشكال التي يستخدمها الشاعر عندما يعبر عن نفسه بوصفه فرداً تميل إلى التقـطع، وعنـدمـا يتحـدث بوصفـه صاحب مهنة له وظيفة اجتماعية، يميل إلى استخدام الأشكال المتواصلة.

هناك على المستوى الأسطوري زوايات متوارثة أكثر مما هناك من الروايات التي تعتمد على الأدلة، ولكن من الواضح أن الشاعر الذي يغني عن الآلهة كثيراً ما يعتبر واحداً منهم، أو آلة بيد واحد منهم. ووظيفته الاجتماعية هي وظيفة العرّاف الملهم؛ وكثيراً ما يكـون في حالة الوجد، وتروى عن قدراته القصص الغريبة. فقد كان بوسع أورفيوس أن يجـر الأشجـار وراءه، وكـان بوسـع شعراء الكلتيين وحكمائهم أن يقتلوا أعداءهم بأهاجيهم؛ وكان بوسع أنبياء بني إسرائيل أن يتنبأوا بالمستقبل. ووظيفة الشاعر الرؤيوية، أي عمله الصحيح بوصفه شاعراً، هي على هذا المستوى أن يكشف عن الاله الذي يتحدث هو نيابة عنه. وهذا يعني عادة أنه يكشف عن إرادة الاله فيما يتصل بمناسبة معينة، عندما يلجأ الناس إليه بوصفه عرافاً في حالة الوجد أو التلبُّس الرباني. ولكن الاله

---

* سنوري ستورلسن (١١٧٩ ـ ١٢٤١) هو مؤلف ما يدعى بال Prose Edda أو الايدا النثرية (حوالي ١٢٣٠م)، وهي ملخص للأساطير الاسكندنافية، مع رسالتين عن كتابة الشعر.

فيه يكشف مع مرور الزمن طبيعته وسيرته فضلاً عن إرادته، ولذا ينشأ نظام أوسع من الأساطير والطقوس من سلسلة من الأقوال النبوية. وهذا ما نلاحظه بوضوح في ظهور أسطورة المسيح المنتظر Messiah من سلسلة التنبؤات التي جاء بها الأنبياء العبرانيون [. . .] والأمثلة الموثوقة من الشعر النبوي تسبق الأدب أو تختلف عنه إلى حد يصعب معه التعرف عليها. أما الأمثلة الأحدث عهداً، كتلك الأقوال النبوية التي يقال إنها جزء مهم من ثقافة هنود السهول [في وسط الولايات المتحدة وكندا] فنعتمد بشأنها على علماء الأنثروبولوجيا.

يتضمن ما سقناه من الحديث مبدأين ضمنيين على جانب من الأهمية. أولهما هو تصور لكيان كامل من الرؤى يؤتمن عليه الشعراء برمتهم، وهو الكيان الذي يميل إلى الاندماج في شكل متواصل واحد يمكن لشاعر واحد أن يضعه إن كان علمه أو إلهامه كافيين، أو قد تضعه مدرسة من الشعراء أو تراث شعري واحد إن تجانست الثقافة إلى الحد الكافي. ونلاحظ أن الحكايات المتوارثة والأساطير والتواريخ تميل إلى التلاصق بعضها مع بعضها الآخر لتشكيل مجموعات متواصلة خاصة عندما توضع في وزن شعري تقليدي، كما هي الحال عادة. وقد وضعت فرضية كهذه لتفسير ظهور الملحمتين الهوميريتين، كما أعادت ملحمة **الايدا النثرية** صياغة ثيمات **الايدا** القديمة التي كتبت على شكل مقطوعات شعرية وجعلت منها سلسلة نثرية متصلة. ولا شك أن القصص التوراتية تطورت بشكل مماثل، والظاهر أن الملحمتين الهنديتين **المهابهاراتا والرامايانا** ظلتا، بسبب حرية التصرف في طرق الرواية، تتضخمان عبر القرون كأفعى البايثون التي تبتلع الخراف. ويشكل اتساع **قصة الوردة** بحيث غدت أهجية متصلة على يدي مؤلف ثان مثلاً من القرون الوسطى. وكل ما هو موحد متصل في قصيدة **الكاليفالا** الفنلندية هو نتيجة لما جرى على القصيدة من تعديلات وإعادة ترتيب في القرن التاسع عشر، ولا يعني هذا أن **الكاليفالا** بوصفها ملحمة واحدة ملحمة مزيفة، بل يعني أن المادة التي تشكلت منها **الكاليفالا** مادة تناسب ما أجرى عليها من إعادة الترتيب. ويعتبر الشكل

المتـواصل في النمط الأسطوري هو الكتاب المقدس لدى الأمة التي تنتجه، أما في الأنماط الأخرى فنتوقع أن نجد أشكالاً متواصلة تتزايد فيها السمات الانسانية وتماثل ما نجده في الأساطير أو الكتب المقدسة من وحي.

أما المبدأ الآخر فهو أننا، رغم وجود أشكال متقطعة كثيرة جداً في أي نمط، نعطي أهمية خاصة في كل نمط إلى ذلك الشكل المتقطع الذي قد يكون البذرة التي نمت منها الأشكال المتصلة. والنبوءة في النمط الأسطوري هي الشكل المتقطع الأساسي. فهي تؤدي إلى ظهور عدد من الأشكال الثانوية التي من أهمها الأوامر، والحكاية الوعظية، والحكمة السائرة، وقراءة الغيب. ويتشكل الكتاب المقدس (لأية ثقافة من الثقافات) من هذه الأمور، سواء أربطت ربطاً غير محكم [. . .] أم تعرضت للتهذيب والترتيب كما في الكتاب المقدس [العهد القديم والجديد]. فمن الممكن مثلاً تحليل سفر أشعياء إلى مجمـوعـة من النبـوءات المنفصلة تدور حول ثلاثة بؤر، أحدها يسبق السبي، وثانيها يواكبه، والثالث يتبعه. وليس أصحاب «النقد العالي» المتعلق بالكتاب المقدس نقاد أدب، ولذا فإن علينا أن نقول بأنفسنا إن سفر أشعياء يتصف بالوحدة التي ظلت تعزى له على مر الأجيال، وهي ليست وحدة المؤلف بل وحدة الثيمة، وهذه الثيمة هي صورة مصغرة عن ثيمة الكتاب المقدس برمته، ألا وهي حكاية بني إسرائيل وقد ضاعوا ثم أسروا ثم خلصوا.

أما في فترة الرومانس فقد غدا الشاعر، مثل بطل هذه الفترة، إنساناً وتراجع الاله إلى السماء. ووظيفة الشاعر الآن هي بالدرجة الأولى أن يتذكر. ولقد قالت الأسطورة اليونانية في بداية فتراتها التاريخية إن الذاكرة هي أم الملهمات Muses اللواتي يلهمن الشعـراء ولكن ليس إلى الحـد الذي يوحي به الاله إلى المتنبيء في المعبد - إلا أن الشعراء تشبثوا بالعلاقة أطول فترة ممكنة. ونحن نرى ماذا كان على الشاعر أن يتذكر. فعنـدمـا فتـح الشاعر مغاليق خزائنه اللغوية تدفقت منها قوائم بأسماء الملوك والقبائل الغريبة، وبالأساطير وأنساب الآلهة، وبالروايات التاريخية والأمثال والحكم الشعبية،

وبالمحرمات وأيام السعد والنحس، وبالتعاويذ وأفعال الأبطال. وينتمي حادي القرون الوسطى بما يحفظه من قصص والشاعر الكنسي الذي يحاول، على شاكلة غاور* أو مؤلف Cursor Mundi** أن يحشر كل ما يعرف في قصيدة هائلة واحدة أو في عهدٍ [قياساً على عهدي الكتاب المقدس] شعريٍّ واحد، إلى هذا الصنف أيضاً. والمعرفة الموسوعية التي تضمها أمثال هذه القصائد تعامل معاملة تقديسية على أنها المثيل الانساني للمعرفة الربانية.

إن عصر أبطال الرومانس هو بالدرجة الأولى عصر الترحل وكثيراً ما يكون شعراؤه جوالين. والحادي الجوال الأعمى موجود في التراثين اليوناني والكلتي. ويعبر الشعر الذي كتب بالانكليزية القديمة عن أفظع درجات الوحدة أبلغ تعبير؛ ويتجول شعراء التروبادور والهجاؤون الغولياريون في كل أنحاء أوروبا في العصور الوسطى؛ وكان دانتي نفسه منفياً. أما إذا ظل الشاعر في بلده فإن شعره هو الذي يرحل. وهكذا نجد الحكايات الشعبية ترحل عبر الطرق التجارية؛ ويعود الناس بالقصائد الشعبية والحكايات الرومانسية من الأسواق الكبرى، أو اننا نجد مالوري يحكي، وهو يكتب في إنكلترة، لقرائه ما يقوله «الكتاب الفرنسي» الذي وقع بين يديه. وتعتبر قصة الرحلة العجيبة من بين كل القصص صيغة قصصية لا ينضب معينها، وهذه هي القصة التي استخدمت لما فيها من معان رمزية في أكمل قصيدة متواصلة من هذا النمط، أقصد كوميديا دانتي. وشعر هذا النمط آلة في يد التراث العام catholicity سواء أكان هذا التراث هلينيا في عصر من العصور أو روميا مسيحياً في عصر آخر.

والثيمة المتقطعة المعتادة لهذا النمط ربما كان أفضل ما نصفها به هو أنها ثيمة

---

* جون غاور (؟ ١٣٣٠ ـ ١٤٠٨)، معاصر تشوسر؛ أشهر أعماله Confessio Amantis، وهي قصيدة من ٣٤ ألف بيت تروي العديد من القصص الكلاسيكية وقصص العصور الوسطى ضمن إطار روائي يشملها على غرار ما فعله تشوسر في حكايات كانتربري.

** قصيدة من القرن الرابع عشر لا يعرف مؤلفها تروي أبياتها التي تناهز الثلاثين ألفاً العديد من القصص المتوارثة ومنها قصة الخليقة كما ترد في الكتاب المقدس.

حدود الوعي، أو الشعور بأن عقل الشاعر ينتقل من عالم إلى آخر، أو بأنه يعي العالمين معاً. وتعارض قصيدة النفي، وقصيدة Widsith * أو الجوال الذي قد يكون شاعراً جوالا أو عاشقاً مرفوضاً أو هجاءاً، تعارض ما بين عالم الذكرى وعالم التجربة. أما قصيدة الرؤيا التي يغلب أن تؤرخ بصباح أحد أيام شهر أيار فتعارض عالم التجربة بعالم الحلم. وتعارض قصيدة الالهام عن طريق الأنثى أو العناية الالهية ما بين الوضع القديم والحياة الجديدة ويتجلى في الأبيات الأولى من **الجحيم** الشبه ما بين القصيدة المتواصلة العظيمة وبين كل من قصيدة النفي وقصيدة الرؤيا.

تأتي فترة النمط الحكائي الأعلى بمجتمع ترسخت قواعده حول بلاط ملكي وعاصمة ويحل منظور يدفع نحو المركز محل الرومانس الذي كان يبتعد عنه. وتتحول أهداف الرحلة البعيدة، كالكأس المقدس أو مدينة الله، إلى رموز الالتقاء، رموز الأمير والأمة والعقيدة الوطنية. وتعتبر القصائد المتواصلة لهذه الفترة، مثل **ملكة الجن**، **واللوسيادا** Lusiad **، **وتحرير القدس**، **والفردوس المفقود** ملاحم وطنية وحدتها أفكار وطنية ودينية. والأسباب التي دعت إلى أن تلعب العناصر السياسية دوراً استثنائياً في **الفردوس المفقود** أسباب معروفة ولا تشكل عقبة في سبيل اعتبارها ملحمة وطنية. وهي تشكل مع **رحلة الحاج** ما يمكن أن نعتبره مقدمة للنمط الأدنى في اللغة الانكليزية لأنها في ناحية أساسية من نواحيها قصة الانسان أينما كان. وتختلف أمثال هذه الملاحم الثيمية عن القصص التي ينصب الاهتمام الأول فيها على رواية القصة، كما في معظم الشعر الملحمي الذي يعود للفترة البطولية ومعظم روايات الأجيال الايسلندية وقصص الرومانس الكلتية، وهي الجانب الأعظم من **أورلاندو الغاضب** [لأريوستو] في عصر النهضة مع أن نقاد النهضة بينوا أن بالامكان تفسير أريوستو تفسيراً ثيميا.

---

* قصيدة من قصائد الأدب الانكليزي القديم يتحدث فيها ودست الشاعر الجوال عن ملوك زمانه الذين التقى بهم أو سمع عنهم.

** ملحمة من تأليف الشاعر البرتغالي لويس دي كامونش (١٥٢٤ - ١٥٨٠) يروي فيها سيرة أحفاد لوسس، بطل البرتغال الاسطوري، وخاصة مغامرات فاسكو دي غاما، الملاح البرتغالي الشهير.

أما الثيمة المركزية المتقطعة في النمط الحكائي الأعلى فهي ثيمة محط النظر أو ثيمة النظر نحو المركز، وسواء أكان الخطاب موجهاً إلى معشوقة أم صديق أم إله، فإنها تماثل رجال البلاط وهم ينظرون إلى المليك، أو القاعة الكبرى وهي مشدودة النظر إلى الخطيب، أو رواد المسرح وهم ينظرون إلى الممثل. ذلك أن شاعر النمط الأعلى هو بالدرجة الأولى من أخدان الملك، أو قد يكون مستشاراً، أو واعظاً، أو خطيباً، أو علماً من أعلام اللياقة والتهذيب. ومرحلة النمط الأعلى هي المرحلة التي يستقل فيها المسرح الثابت بوصفه الواسطة الرئيسة للأشكال القصصية. ولقد بلغ من حرص شيكسبير على اللياقة في أعماله حداً اختفت معه شخصية الشاعر تماماً، ولكن ذلك أمر مستبعد عند كاتب مسرحي له اهتمامات ثيمية قوية مثل بن جونسن. وبشكل عام، يميل شاعر النمط الأعلى إلى أن ينظر إلى وظيفته من خلال علاقته بالقيادة الاجتماعية أو الالهية لأن ثيمة القيادة تحتل مكان الصدارة في نمطه القصصي المعتاد. والشاعر الذي هو أيضاً خدين الملك يقف علمه لخدمة البلاط وحياته للسلوك الأمثل. فوظيفة تعليمه هي خدمة مليكه وذروة حياته هي الحب الرفيع* بوصفه إشباعاً لتأمل الجمال عن طريق الاتحاد به وقد يحول الشاعر المتديّن الصور الشعرية المتعلقة بهذا الموضوع إلى الحياة الروحية كما يفعل الشعراء الميتافيزيقيون الانكليز كثيراً في شعرهم، أو قد يجد صوره الجاذبة نحو المركز في الأنشاد الدينية. ويتصف شعر اليسوعيين الذي كتبوه في القرن السابع عشر هو ومثيله الانكليزي في شعر كريشو بحدة إيقونية [نسبة إلى إيقونة: صورة] قل نظيرها. كذلك يقود هربرت قارئه خطوة خطوة إلى «معبد» مرئي.

إن الأفلاطونية الأدبية التي ترافق مرحلة النمط الأعلى تناسب هذا النمط تماماً. ويظهر معظم إنسانيي عصر النهضة حساً قوياً بأهمية المأدبة والحوار، وهما ناحيتان اجتماعية وتعليمية تميزان ثقافة الصفوة. كذلك هناك إحساس واسع الانتشار بأن فكرة

---

* courtly love ليس هو الحب العذري؛وإن كان بين النوعين بعض التماثل.فقد دخلت هذا المفهوم في العصور الوسطى مؤثرات شرقية ودينية مركزها تقديس مريم العذراء ومفاهيم فروسية وأدبية جعلت من الحب الرفيع مفهوماً أعقد بكثير من مفهوم الحب العذري.

الشعر تمثل شكلاً أو نموذجاً أو مثالاً أو نمطاً في الطبيعة . وقد قال سدني : «عالم الطبيعة برونـزي، أمـا الشعـراء فيعطوننا عالماً ذهبياً». ثم يوضح أن هذا العالم الذهبي ليس منفصلاً عن الطبيعة بل هو «في نهاية المطاف طبيعة ثانية» : أي أنه دمج لواقعة من الوقائع أو مثل من الأمثلة بنموذج أو فكرة. وما يدعى بالكلاسيكية الجديدة في الفن والنقد ما هو، بمصـطلحاتنا نحن، إلا الشعور بأن الفكرة الشعرية هي التبدي الظاهري لشكل الطبيعة الحقيقي، ذلك الشكل الذي يفترض أنه المثال [بالمعنى الأفلاطوني].

أما في النمط الأدنى حيث تتناول الأشكال الأدبية مجتمعاً بالغ الخصوصية فهناك شكل واحد يمكن أن يتخذه ما يوازي الأسطورة، وهو عملية الخلق الفردي. والنتيجة المعتادة لذلك هي «الرومانسية»، وهي تطور ثيمي يزورُّ عن الأشكال القصصية المعاصرة ويطور أشكاله الخاصة به. فالخواص الضرورية لخلق قصيدة هايْبيريُنْ وتلك الضرورية لخلق رواية الكبرياء والهوى تبدو متعارضة مع أن العملين متعاصران، مما قد يوحي بأن التعارض بين العنصر القصصي والعنصر الثيمي أقوى في النمط الأدنى منه في الأنماط الأخـرى. وهـذا صحيح إلى حد ما لأن الاحساس بالتعارض بين ما هو ذاتي وما هو موضـوعي، بين الحالة الذهنية والوضع الخارجي، بين المعطيات الفردية والمعطيات الاجتمـاعية أو الـطبيعية تعارض يميز النمط الأدنى. وقد أخذ الشاعر الثيمي في هذا العصر يحتل المكان الذي احتله البطل القصصي في عصر الرومانس، وصار شخصاً متميزاً يعيش تجارب أعلى وأبعد في الخيال مما تتيحه الطبيعة. وهويخلق عالمه الخاص به، عالمه الذي يتصف بكثير من الخصائص التي وجدناها في الرومانس القصصي. ويتميز ذهن الشـاعر الرومانسي عادة بأنه في حالة اتصال وتوحد مع الطبيعة ويبدو أنه أصلب من أن تضعفه هجمات الشر الحقيقي. ويتبدى الميل الذي نجد له شبيهاً في الـرومـانس القصصي الـذي ينتمي إلى عصر سابق، ألا وهو الميل إلى تحويل الألـم والرعب إلى شكل من أشكال اللذة،في النزعة السادية وفي الصور الشيطانية التي تميز

«العذاب الرومانسي»*. أما الاتجاه المتواصل في هذه الفترة فهو نحو وضع ملاحم أسطورية تمثل الأساطير فيها حالات نفسية أو ذاتية من حالات الذهن. واكمل مثال على ذلك **فاوست**، خاصة في الجزء الثاني. وتعتبر نبوءات بليك وقصائد كيتس وشلي الأسطورية أشهر الأمثلة الانكليزية.

يهتم الشاعر الثيمي في هذه الفترة بنفسه لا بدافع الأنانية بالضرورة بل لأن أساس مهارته الشعرية يكمن فيه هو، أي أنه موجود في الجينات وفي النفس. وهو يستخدم المجازات البيولوجية ويعارض الظواهر العضوية بالظواهر الميتة أو الآلية، وينحو فكره الاجتماعي إلى التركيز على الاختلاف البيولوجي بين العبقري والانسان العادي، والعبقرية عنده بذرة خصيبة بين بذور عقيمة. وهو يجابه الطبيعة مباشرة بوصفه فرداً، ويخالف معظم سابقيه بأنه يميل إلى اعتبار التراث الأدبي بديلاً ثانوياً للتجربة الشخصية. ويتصف الشاعر الرومانسي، مثله مثل بطل الكوميديا في النمط الأدنى بأنه عدواني في علاقته بالمجتمع: فامتلاك العبقرية الخلاقة يمنحه الحق والقوة، وأثره الاجتماعي أثر ثوري. وغالباً ما يضع النقاد الرومانسيون نظريات شعرية تجعل الشعر بلاغة العظمة الشخصية. والثيمة المتقطعة المركزية هنا هي تحليل الحالة الذهنية الذاتية أو وصفها، وهي ثيمة تلازم الحركتين الأدبيتين اللتين رافقتا ظهور روسو وبايْرُن، والشاعر الرومانسي يجد أن بإمكانه أن يتفرد في المحتوى والاتجاه وأن يستخدم الشكل المتواصل في الوقت نفسه أكثر مما كان بإمكان سابقيه. وتعتبر حقيقة أن كثيراً من قصائد وردزورث القصيرة كان يمكن أن تدخل في قصيدة **المقدمة**** على غرار دخول القصائد البدائية في ملاحم باتصالها معاً تعتبر هذه الحقيقة تجديداً تكنيكياً يتصف بشيء من الأهمية.

أما الشعراء الذين ظهروا بعد الشعراء الرومانسيين كالشعراء الرمزيين الفرنسيين

---

* يلمح فراي هنا إلى كتاب بهذا العنوان لماريو بْراتْس درس فيه الناحيتين المذكورتين من الرومانسية الأوروبية.

** قصد وردزورث من هذه المقدمة أن تكون مدخلاً لملحمة كبرى يدرس فيها الانسان والطبيعة والمجتمع، ولكنه لم يكمل منها إلا هذه المقدمة ونتفا من بقية القصيدة. وقد تناول في هذه المقدمة تاريخ تطوره الشخصي منذ طفولته حتى فترة النضج.

على سبيل المثال فقد بدأوا بالاشارة الساخرة التي تدل على الابتعاد عن عالم السوق بكل ما يتضمنه من أصوات غائمة ومعان تفتقر إلى الدقة. وطلّقوا البلاغة والأحكام الأخلاقية وكل أصنام القبيلة الأخرى* ووقفوا كل طاقاتهم على وظيفة الشاعر الحرفية بوصفه صانع قصائد. لقد قلنا إن كاتب القصص الساخرة لا يحفل بغير صنعته؛ وهذا يصح على الشاعر الثيمي في العصر الساخر إذ انه يعتبر نفسه صاحب صنعة أكثر منه خالقاً أو «مشرعاً لا يعترف به الناس»**. أي أنه يدَّعي أقل القليل لشخصه وأكثر الكثير لفنّه ـ وهو التعارض الذي تتميز به نظرية القناع الشعري عند ييتس. والشاعر هنا في أفضل حالاته شخص أو راهب نذر نفسه للشعر. ولقد كان كل من فلوبير ورلكه وما لارميه وبروست فناناً خالصاً، على ما كان بينهم من اختلاف. ومن هنا كانت الثيمة المنفصلة المركزية هنا هي ثيمة الرؤيا الخالصة التي هي رؤيا عابرة في الوقت نفسه، ثيمة اللحظة الاستطيقية التي لا يحدّها الزمن، لحظة الومض عند رامبو، ولحظة التجلّي عند جويس، واللحظة augenblick في الفكر الألماني الحديث[١٣]، لحظة الكشف الذي لا يعنى بالوعظ في مصطلحي الرمزية والإيماجية° .

والمقارنة بين هذه اللحظات وبين ما يعرضه التاريخ في مساره الطويل (وهو الزمن المفقود) هي الثيمة الرئيسة لدى الاتجاه المتصل. ويخلق تكرار بعض التجارب في فترات متباعدة عند بروست هذه اللحظات التي لا يحدها الزمن من الزمن نفسه. وقد عرض جويس في يقظة فنغن التاريخ برمته باعتباره لحظة واحدة هائلة من التجلي ـ النقيض. ويشترك كل من إليوت في قصيدته اليباب وفرجنيا وولف في آخر كتبها وأعمقها بين الفصول بوصف الاحساس بالتعارض بين مسار الحضارة كلها وبين الومضات

* يلمح فراي هنا إلى فقرة شهيرة في كتاب Novum Organum لفرانسس بيكن يقسم فيها الأصنام التي تؤثر على عقول البشر إلى أربعة أصناف: أصنام القبيلة وأصنام الكهف وأصنام السوق وأصنام المسرح.

** التلميح هنا هو إلى مقالة شلي «دفاع عن الشعر»، حيث يرد التعبير.

° الإيماجية imagism مدرسة شعرية ظهرت في العقدين الأولين من هذا القرن وركزت على الصورة المحسوسة دون تعليق أو وعظ.

الصغيرة للحظات إلهامه التي تكشف عن معناها، وهو أمر يلفت النظر لأن العملين (وهما من الأعمال المتصلة رغم حجمهما الصغير نسبة للأعمال المتصلة الأخرى) لا يربط بينهما رابط غير ذلك. ومثلما أن الشاعر الرومانسي بوصفه فرداً وجد أن بالامكان أن يستخدم الأشكال المتصلة فإن النظريات النقدية التي ترى أن الشعر متقطع بطبيعتة قد بررت النمط الساخر. ويعتبر الأسلوب الشعري الذي يتميز بالمفارقة والذي ينتج شعراً متصلاً متقطعاً في آن معاً، وهو الاسلوب المستخدم في **اليباب** وفي **أنشاد** عزرا باوند، تجديداً يبشر بمجيء نمط جديد، تماماً كما حصل في الاتجاه المعاكس عند وردزورث.

وتناسب التفاصيل الخاصة بهذا الأسلوب النمط العام للسخرية الثيمية. فالطريقة الساخرة المتمثلة في قول شيء وقصد شيء مختلف تشكل جزءاً من مذهب مالارميه الـذي يتفادى بموجبه القول المباشر لما يقصد. وتتفق عادة اختزال الخبر من الجملة ورصف الصـور جنبـاً إلى جنب دون قول أي شيء عن علاقاتها مع محاولات تفادي البلاغة الخطابية. ويصح هذا أيضاً على الاستغناء عن أسلوب مخاطبة الأشياء والظواهر وغيرهـا من الوسائل الموحية بمحاكاة أسلوب الخطاب المباشر. ولقد بينت دراسة[١٤] ظهرت حديثاً ازدياد استعمال أداة التعريف في النمط الساخر، وهو أمر يقال إنه يدل على الشعور بالانتماء إلى جماعة تعرف المعنى الحقيقي الكامن خلف الواجهة الخارجية التي تثير الشعور بالعجز عند سواهم من غير العارفين.

تمـاثـل بعض الميول التي نجـدهـا عند الساخر الذي أتقن صنعته للعودة إلى الأسلوب النبوي ما وجدناه في القصة من ميل السخرية للعودة إلى الأسطورة. وغالباً ما ترافق هذا الاتجـاه نظريات خاصـة بدائرية الحركة التاريخية تبرر فكرة العودة، وهذه النظريات ظاهرة يتميز بها النمط الساخر. فهناك رامبو و«اضطراب الحواس» عنده، وهو اضطراب قصد منه أن يحل فيه روح بروميثيوس الذي جاء بالنار الإلهية إلى الانسان وأن يعيد الصلة الأسـطورية القـديمة ما بين الجنون والنبوءة. وهناك رلكه وإصغاؤه الدائم للصوت النبوي داخله. وهناك نيتشه الذي أعلن عن ظهور قوة إلهية جديدة في الانسان،

وهو إعلان أخلّت به نظرية نيتشه الخاصة بالتكرار المتطابق*. وهناك ييتس الذي قال إن دورة الحضارة الغربية أوشكت على الانتهاء وان دورة كلاسيكية جديدة على وشكِ البدء ستحل فيها ليدا وطائر التم** محل الحمامة والعذراء. وهناك جويس ونظريته المستمدة من فيكو بشأن التاريخ، وهي النظرية التي ترى أن عصرنا عصر رؤيا مكبوتة تتبعها على التو عودة إلى فترة تسبق تِرِسْترام° .

أمـا بالنسبة لما يمكن أن نستنتجه من هذا الاستعراض فلا شك أن العديد من الافتراضات النقدية الشائعة الآن ذات سياق تاريخي محدود. والسوقية الساخرة في أيامنا هذه، وهي اتجاه يبحث في كل أنحاء الأدب عن الموضوعية التامة، ويسعى إلى عدم إطلاق الأحكامَ الأخلاقية، وإلى التركيز على الصنعة الكلامية الخالصة وما شابهها من الفضائل، هذه السوقية ذات سوق رائجة هذه الأيام. أما السوقية الرومانسية التي تبحث في كل مكان عن العبقرية ودلائل العظمة في شخصية المؤلف فقد أفل نجمها مع أنها ما تزال بين ظهرانينا. وقد كان للنمط الحكائي الأعلى نصيبه من المتبجحين الذين كان بعضهم يحـاول تطبيق معايير الأشكال المثالية في القرن الثامن عشر وحتى في القرن التاسع عشر. والمقصود من هذا الكلام هو أن الحقيقة الكاملة عن الشعر لن تستوعبها مجموعة من المعايير المستمدة من نمط واحد.

ومما يلفت النظر أن هناك ميلاً عاماً لأن يرتد نمط من الأنماط ضد النمط الذي سبقه مباشرة وأن هناك ميلاً أقل قوة لأن يعود هذا النمط إلى معايير جَدّه النمطي. وهكذا

---

* أقام نيتشه نظريته هذه على فرضية قدم الكون ومحدودية عدد ذراته وكمية الطاقة فيه، مما يعني ان العلاقات الممكنة بينها محدودة العدد. وهذا يدل على ان هذه العلاقات الممكنة المحدودة ستظل تتكرر إلى الأبد.

** هذا هو عنوان قصيدة من عيون شعر ييتس.

° ترسترام هو الفارس الذي يرد ذكره في قصص القرون الوسطى عن ترستان وايزولده التي أعاد فاغنر استعمالها في أوبراه الشهيرة. أما علاقة جامباتستا فيكو الفيلسوف الايطالي بهذه الشخصية فتتصل بفكرته عن دورات التاريخ التي استخدمها جويس في كتاب **يقظة فنغن**. انظر كتاب هاري ليفن، **جيمس جويس : مقدمة نقدية** (لندن: فيبر، ١٩٤٤) ص١٠٧.

كان إنسـانيو عصـر النمط الأعلى يحتقرون بشكل عام «واضعي الحكايات والكذّابين الأشِـرين» (بكلمـات ي. ك.، صاحب سبنسر)* الذين انتجوا قصص الرومانس في القرون الوسطى، ولكنهم لم يكلّوا، كما نرى في أعمال سدْني، من الدفاع عن الشعر بالاشارة إلى الأهمية الاجتماعية للطور الاسطوري الأصلي. لقد مالوا إلى اعتبار أنفسهم مصـادر حكمة دنيوية تكشف أسرار الطبيعة، وأناساً يستجيبون للمناسبات العامة مثل الشعـراء النبـويين ولكن ضمن إطـار القـانـون الاجتمـاعي والقـانـون الـطبيعي. أما الـرومانسيون، وهم الشعراء الثيميون في فترة النمط الأدنى، فقد أشاحوا بوجوهم عن طرق سابقيتهم في اتباع الطبيعة، وعادوا إلى نمط الرومانس.

حافظ كتاب الفترة الفكتورية على المعايير الرومانسية في الأدب الانكليزي إلى حد كبير، مما يدل على استمرار النمط، ودلت الردة الطويلة ضد الرومانسيين التي بدأت حوالي عام ١٩٠٠ (وقبل ذلك بعقود عدة في فرنسا) على التحول إلى النمط الساخر. وكان الشغف في النمط الجديد بالانتماء إلى مجموعة صغيرة وثيقة الصلة بعضها ببعض، والميل إلى الغيبيات، والحنين للقيم الأرستقـراطية، وهي الأمـور التي انتجت ظواهر شديدة التباين مثل إيمان إليوت بالملكية وباوند بالفاشية وييتس بالفروسية، كانت كل هذه الأمور من بوادر العودة إلى معايير النمط الأعلى. ومن بين مفاهيم النمط الأعلى التي تميز بها أدب القرن العشرين، وخاصة الشعر الرمزي الممتد من مالارميه إلى غيورغه ورلكه، النظر إلى الشاعر بوصفه من رجال البلاط، وإلى الشعر بوصفه خدمة للأمير، وإلى التركيز على الأهمية الكبرى للمأدبة. وما يبدو أنه استثناء من هذا الاتجاه ليس استثناء إلى ذلك الحد. فلقد كانت الجمعية الفابية عندما انتمى لها برنارد شو أول مرة جماعة فيها من الغرابة ما أرضى ييتس نفسه، ولكن شو تحول بعد أن اصبحت الاشتراكية الفابية حركة شعبية إلى ملكي أصابه الاحباط.

---

* ي. ك. هو إدورد كيرك صديق إدمند سبنسر، مؤلف القصيدة الطويلة ملكة الجن. كتب كيرك تعليقاً على مجموعة قصائد سبنسر المسماة The Shepheardes Calender.

كذلك نلاحظ أن كل فترة من فترات الثقافة الغربية أفادت بشكل واضح من الأدب الكلاسيكي الأقرب لها من حيث النمط: وهكذا أنتجت العصور الوسطى صيغاً من أعمال هوميروس وقد أسبغت عليها روح الرومانسية، وصيغا من الملحمة الفرجيلية والمأدبة الأفلاطونية وقصائد الحب الرفيع الأوفيدية في فترة النمط الأعلى؛ وصيغا من الهجاء الروماني في فترة النمط الأدنى؛ وصيغا من آخر الفترات اللاتينية في الطور الساخر، كما في رواية ويسمانز **ضد الطبيعة**.

وقد لاحظنا في استعراضنا للأنماط القصصية أن الشاعر لا يحاكي «الحياة» أبداً إن كانت الحياة تعني أي شيء خارج العمل الأدبي. فهو يفرض في كل نمط من الأنماط الشكل الأسطوري ذاته على محتوى العمل، ولكنه يجري تحويرات عليه. كذلك لا يحاكي الشاعر في الأنماط الثيمية الفكر إلا بمعنى أنه يعطي لأفكاره شكلاً أدبياً. ويؤدي الفشل في إدراك ذلك إلى إيجاد وهم يمكن أن ندعوه بالاسقاط الوجودي. إفرض أن كاتباً من الكتاب قد اكتشف أنه أنجح ما يكون عندما يكتب المآسي. لا بد، إذن، أن تمتلىء أعماله بالغمّ والمصائب، وستقف الشخصيات في مشاهده النهائية لتبدي الملاحظات عن قسوة القدر وتقلّبات الحظّ، ومواجهة المصير المحتوم. فهذه العواطف جزء من فكرة المأساة. ولكن الكاتب المتخصص بكتابة المآسي قد يشعر أن شخصياته تعبّر عن أعمق الفلسفات وقد يبدأ بالتعبير عن أفكار مماثلة هو نفسه لو سئل عن فلسفته في الحياة. أما الكاتب المتخصص بكتابة المسرحيات الكوميدية والنهايات السعيدة فسيجعل شخصياته تقف في النهاية لتتحدث عن العناية الربانية والمعجزات التي تحدث عندما لا يتوقعها أحد، وعن الشعور بالعرفان والفرح الذي لا بد أن يغمرنا عندما تكون الحياة رحيمة بنا.

من الطبيعي إذن أن تمدّ المأساة والكوميديا ظلالهما على عالم الفلسفة وأن تشكّلا في ذلك العالم فلسفة عن المصير وفلسفة عن العناية الربانية. لقد بلغ كل من توماس هاردي وبرنارد شو ذروة شهرتهما حوالي عام ١٩٠٠، وأبدى كل منهما اهتماماً خاصاً بنظرية التطور. لكن هاردي أجاد في كتابة المأساة ونظر إلى التطور نظرة رواقية تؤمن

بالتحسن مؤمناً بما يمكن وصفه بالإرادة الشوبنهاورية ، وبفعل الصدفه التي تعدّ فيها حياة الفرد شيئاً يمكن الاستغناء عنه . أما شو الذي أجاد في كتابة المسرحيات الكوميدية فقد نظر إلى التطور بوصفه عملية خلّاقة تؤدي إلى سياسات ثورية وإلى مجيء السوبرمان وإلى ما يمكن أن يكون شو قد عناه باصطلاح الميتابيولوجي . ولكن ليس هناك من يعتبر هاردي أو شو فيلسوفاً له وزن ، ولذا فإن سمعتهما لا تقوم على شيء سوى ما أنتجاه من شعر وروايات ومسرحيات .

كذلك يطور كل نمط أدبي إسقاطه الوجودي الخاص به . فالميثولوجيا تقدم نفسها باعتبارها لاهوتا ، أي أن الشاعر الذي يخلق الأساطير يقبل في العادة بعض الأساطير على أنها «صحيحة» ويقيم بنيانه الشعري على هذا الأساس . وتملأ قصص الرومانس العالم بقوى أو شخصيات خيالية تخفى على النظر في العادة ، كالملائكة والشياطين والجنيات والأشباح والحيوانات المسحورة والأرواح الطبيعية كتلك التي نجدها في **العاصفة** [لشيكسبير] **وكومَس** [لملتن] . لقد كتب دانتي مستخدماً هذا النمط ، ولكنه لم يكتب وهو يعلم أنه يخلق عالمه خلقاً ، بل كتب متقبلاً الكائنات الروحية التي تقبلها الديانة المسيحية ، ولم يحفل بغيرها من الكائنات . أما الشاعر المتأخر الذي يهمه تكنيك الرومانس ـ ييتس على سبيل المثال ـ فقد تثور عنده مسألة أي هذه الكائنات الغريبة «موجودة فعلاً» . إن النمط الحكائي الأعلى يعطينا بالدرجة الأولى فلسفة شبه أفلاطونية من الأشكال المثالية مثل الحب والجمال في **أنشاد*** سبنسر ومثل الفضائل في **ملكة الجن** ، بينما يعطينا النمط الحكائي الأدنى بالدرجة الأولى فلسفة عن النشوء والعلاقات العضوية مثل فلسفة غيته التي تجد الوحدة والتطور في كل شيء . أما الاسقاط الوجودي في السخرية فربما كان الفلسفة الوجودية ذاتها ، وعودة السخرية إلى الاسطورة لا ترافقها نظريات التاريخ التي تؤكد دَوّرانه فحسب ، بل يصحبها أيضاً في فترة لاحقة اهتمام واسع بفلسفة القداسة واللاهوت المتشدد .

---

* كتب سبنسر أربعاً من هذه الأنشاد عنوانها معا بتهجئته هو Fowre Hymnes .

لقد ميز السيد إليوت بين الشاعر الذي يخلق فلسفة لنفسه وبين الشاعر الذي يأخذ ما يعجبه من الفلسفات الموجودة،وقال إن المسلك الثاني أفضل أو ـ على الأقل ـ أسلم بالنسبة لغالبية الشعراء. وهذا التمييز هو في جوهره تمييز بين ما يفعله الشعراء الثيميون الذين يستخدمون النمط الأدنى وأولئك الذين يستخدمون النمط الساخر. ولقد كان على أمثال بليك وشلي وغيته وفكتر هوغو أن يقدموا الجانب الفكري من صورهم الشعرية على أنه من صنعهم هم لأن تقاليد النمط الذي كتبوا فيه استدعت ذلك، وقد اتبع شعراء القرن الماضي تقاليد مختلفة وكتبوا بدوافع مختلفة. ولئن كانت وجهة النظر التي قدمناها هنا عن العلاقة بين الشكل والمحتوى في الشعر صحيحة فإنه يبقى على الشاعر مهما عمل ان يواجه المشكلات الفنية ذاتها.

لقد نحا النقد منذ أرسطو إلى اعتبار الأدب في جوهره محاكاة، وقسمه إلى شكل «عال» من الملحمة والمأساة. يتناول شخصيات من الطبقة الحاكمة، وإلى شكل «واطيء» ينحصر في الكوميديا والهجاء ويتناول شخصيات على شاكلتنا. لكن الرسم التخطيطي الأوسع الذي رسمناه,في هذا الفصل يؤمل منه أن يزودنا بخلفية مفيدة يمكن بواسطتها أن نصل ملاحظات أفلاطون المتناقضة في الظاهر عن الشعر بعضها ببعض. فكتاب **فيدرس** يتناول الشعر بالدرجة الأولى بوصفه أسطورة ويشكل شرحاً لأفكار أفلاطون عن الأسطورة. أما كتاب **إيون**، وهو الكتاب الذي يدور حول شخصية المغنّي أو الرابسود، فيتحدث عن الشعر بوصفه تعبيراً عن أمور متصلة [بمعنى شاملة] أو مستمدة من الذاكرة، وهي المفاهيم التي نعهدها في النمط الرومانسي، بينما يتبنى كتاب **المأدبة** الذي يتناول أرسطوفانس معايير النمط الأعلى التي ربما كانت أقرب المعايير إلى آراء أفلاطون نفسه. وبذا يقع النقاش المشهور في نهاية كتاب **الجمهورية** في محله الصحيح بوصفه موقفاً جدلياً ضد العنصر الحكائي الأدنى في الشعر، بينما يعرفنا كتاب **أقراطلس** على وسائل التعبير الساخرة كالغموض والترابطات اللغوية والتوريات، والوسائل التي أحياها النقد من جديد لتناول شعر النمط الساخر ـ وهو ذلك النقد الذي يدعى ـ مع قدر

آخر من المفارقة ـ بالنقد الجديد.

كذلك يماثل الاختلاف في درجة التأكيد الذي وصفناه بأنه قصصي وثيمي تمييزاً بين نظرتين إلى الأدب نجده في تاريخ النقد برمته. وهاتان النظرتان هما النظرة الاستطيقية والنظرة الخلاقة، النظرة الأرسطية والنظرة اللونغاينية*، النظرة التي ترى الأدب نتاجاً وتلك التي ترى الأدب فعلاً طبيعياً. لقد اعتبر أرسطو القصيدة techne أو شيئاً مصنوعاً ذا طبيعة استطيقية، فهو بوصفه ناقداً معني بالدرجة الأولى بالأشكال القصصية التي تتصف بالموضوعية أكثر من غيرها، والمفهوم الأساسي عنده هو مفهوم التطهير. والتطهير يعني انفصال المشاهد عن العمل الفني وعن مبدعه معاً. والنقد الحديث يقبل الآن تعبير «البعد الاستطيقي»، ولكنه تعبير من قبيل الحشو: فأينما وجد الادراك الاستطيقي وجد الانفصال العاطفي والفكري. أما أسس التطهير في الأشكال القصصية خارج المأساة كالكوميديا والهجاء فلم يفصل أرسطو القول فيها، ولذا لم يفصل أحد بعده القول فيها.

أما في الناحية الثيمية من الأدب فإن العلاقة الخارجية بين المؤلف والقارىء أوضح ولذا فإن عاطفتي الشفقة والخوف تثاران ولا تطردان. فهما في التطهير تطردان عن طريق ربطهما بالأشياء، أما حين تربطان بالاستجابة فإنهما تظلان غير مرتبطتين بالأشياء ولذا تظلان في الذهن بوصفهما حالتين من حالات الذهن. وقد لاحظنا أن الرعب بلا موضوع بوصفه حالة من حالات الذهن التي تسبق الشعور بالخوف من أي شيء، يدرك الآن باعتباره قلقاً Angst، وهو التعبير الذي يضيق عن التعبير عن شعورٍ يمتدّ من متعة قصيدة **المتأمل**** إلى ألم قصائد **أزهار الشرّ** [لبودلير]. ويدخل في المنطقة العامة للمتعة مفهوم السّامي الذي تشكل فيه الصرامة والكآبة، والجلال والحزن وحتى التهديد مصدراً للمشاعر الرومانسية أو التأملية.

---

* نسبة إلى لونغاينس الذي ينسب له الكتاب النقدي المعروف في السامي.

** قصيدة معروفة لملتن هي Il Penseroso

كذلك عرفنا الشفقة بلا موضوع بوصفها أنيمية خيالية تجد الصفات الإنسانية في كل شيء تراه في الطبيعة وتضم «الجميل»، وهي الكلمة المقابلة للسّامي في التراث النقدي. وتوازي علاقة الجميل بالصغير علاقة السامي بالكبير المهيب، وتتصل بالاحساس بتعقد الأشياء ورهافتها. فقد تحولت جنيات الفولكلور الانكليزي إلى حبة خردل* عند شيكسبير وإلى بِغْوغِنْ عند دْرَيْتن، واتصلت أنيمية ييتس بالإحساس بوجود «الكثير من الأشياء الجميلة ذات الصنع البديع» وبصورة الطائر اللعبة في قصيدة «الإبحار إلى بيزنطة».

ومثلما أن التطهير هو المفهوم المركزي في المنهج الأرسطي لمعالجة الأدب فإن النشوة أو الإندماج هو المفهوم الأساسي في المنهج اللونغايني. وهذه الحالة هي حالة اتحاد يشترك فيها القاريء والقصيدة (وفي الحالات المثالية على الأقل الشاعر أيضاً). وقد قلت: القاريء لأن المفهوم اللونغايني يقوم على استجابة ثيمية أو متفردة، وهو مفهوم أَفْيَدُ في حالة القصائد الغنائية مثلما أن المفهوم الأرسطي أفيد في حالة المسرحيات. لكن يصدف أحياناً أن يكون المنهج المتبع هو المنهج الخطأ. فإن حجم العاطفة التي أثارها البطل في هاملت ـ كما بيَّن السيد إليوت ـ أعظم مما تستدعيه الموضوعات المتصلة بها. ولكن الاستنتاج الأصدق من هذه الملاحظة العميقة هو أن أفضل طريقة لتناول **هاملت** هي اعتبارها مأساة قلق أو حزن بوصفها حالة منفصلة وليس اعتبارها محاكاة أرسطية للفعل. أما غياب المشاركة العاطفية في قصيدة **لِيداس** [لملتن] فقد عدَّه بعضهم، ومنهم جونْسُن عيبا في القصيدة، ولكن الاستنتاج الأصح هو أن **لسداس**، مثلها مثل **آلام شمشون** [لملتن أيضاً]، يجب أن تقرأ بوصفها تطهيراً همدت فيه العاطفة.

---

* هذا هو اسم إحدى الجنيات التابعات لتيتانيا في مسرحية حلم ليلة صيف، أما بغوغن فهي شخصية من شخصيات قصيدة Nymphidia لمايكل دريتن، من معاصري شيكسبير، وهي قصيدة عن الجنيات.



# المحاولة الثّانية

## النّقد الأخلاقي : نظرية الرّموز



# مقدمة

تحتاج مشكلتان من المشكلات الناتجة عن الافتقار إلى مصطلحات فنية في البويطيقا[١٥] إلى اهتمام خاص. فالحقيقة التي ذكرناها سابقاً، وهي عدم وجود كلمة تدل على العمل الفني الأدبي، حقيقة تدعو إلى الحيرة. ولقد يركن المرء إلى مكانة أرسطو لاستخدام مصطلح «القصيدة» بهذا المعنى، ولكن الاستعمال الدارج يعيّن أن القصيدة عمل موزون، والحديث عن رواية توم جونز بوصفها قصيدة معناه إساءة استعمال اللغة العادية. ولقد يبحث المرء مسألة ما إذا كانت الأعمال النثرية العظيمة تستحق أن ندعوها شعراً بمعنى موسع للكلمة، ولكن المسألة تبقى مسألة ذوق في اختيار التعريفات. ولن تضيف محاولة إدخال الأحكام التقويمية في قضية تعريف الشعرِ الأمرَ إلا ارتباكاً (خذ مثلاً هذا السؤال: «ما الذي نعنيه بالقصيدة ـ أي بما يستحق أن ندعوه بهذا الاسم؟»). وهذا ينطبق على الاستعلاء القديم حول أفضلية الوزن، وهو الاستعلاء الذي أعطانا صفة «النثري» بمعنى «المملّ» وصفة «المنثور» بمعنى «السوقي». وأنا سوف استخدم كلمة «قصيدة» ومشتقاتها استخداماً أقرب إلى الاختزال لأنها مصطلحات قصيرة، ولكن حيث يكون الاختزال مُلبسا فإنني أستميح القارىء عذراً إذا ما لجأت إلى تعبيرات ثقيلة الوقع مثل «بنية لغوية افتراضية»* وما إليها.

أما المشكلة الأخرى فتتعلق باستخدام كلمة «الرمز»، وهي كلمة تعني في هذه المحاولة أي وحدة من أي بنية أدبية يمكن عزلها لكي يتناولها النقد. فالكلمة أو التعبير أو الصورة المستخدمة للدلالة على شيء خاص (وهو المعنى الشائع للرمز) كلها رموز

---

* يقصد فراي بهذا التعبير «الثقيل» أن يصف عملاً لا يصف واقعاً ولا يروي تاريخاً، ولذا يدخل فيه عنصر «افتراض» الواقع أو التاريخ.

عندما تكون عناصر متميزة يتناولها التحليل النقدي. وبهذا المعنى تكون حتى طريقة الكاتب في تهجئة كلماته جزءاً من مجموعة رموزه وهي لن تُعْزَل إلا في حالات خاصة كالتقفية في بداية الكلمات أو في التهجئة التي تدل على اللهجة المحلية، ولكننا نظل مدركين لكونها ترمز إلى أصوات. والنقد برمته، طبقاً لهذا التعريف، يبدأ بوضع الرموز الأدبية في نظام، وتشكّل هذه العملية الجزء الأعظم من وظيفة النقد. وهذا يستدعي أن تستخدم كلمات أخرى لتصنيف أنواع الرموز المختلفة.

إذ لا بد أن تكون هناك أنواع مختلفة: فلن يكتفي نقد الأدب بأن يكون عملية بسيطة تجري على مستوى واحد. فكلما زادت معرفة المرء بالعمل الأدبي العظيم كلما زاد فهمه له. وهو يشعر فضلاً عن ذلك بأن فهمه يزداد للعمل الأدبي نفسه لا بأن عدد الأشياء التي يمكن أن يربطها به قد زاد. وهكذا يبدو أن النتيجة القائلة إن العمل الأدبي يضم عدداً من المعاني نتيجة لا مفر منها. ولكن النقد نادراً ما واجه هذه النتيجة مواجهة تامة منذ العصور الوسطى عندما طبقت طريقة اللاهوتيين في فصل المعاني إلى أربعة أنواع هي المعنى الحرفي والأليغوري والأخلاقي والتأويلي على الأدب. ويتبين اليوم أن هناك ميلاً لاعتبار مشكلة المعنى الأدبي مشكلة فرعية من مشكلات المنطق الرمزي وعلم الدلالة. أما أنا فسأقوم بمهمتي في الصفحات التالية بأكبر قدر ممكن من الاستقلال عن هذين الموضوعين على اساس أن المكان الصحيح للبحث عن نظرية في المعنى الأدبي هو الأدب نفسه.

لم يعد مبدأ التعدد في المعاني الذي تحدث عنه دانتي مجرد نظرية من النظريات أو خرافة ثبت بطلانها، بل صار حقيقة ثابتة. وقد ثبت هذا المبدأ بواسطة عدد من المدارس النقدية المختلفة التي نشأت معاً والتي اختار كل منها عدداً من الرموز الخاصة بها لتحليلها. فالدارس الحديث للنظرية النقدية يجد نفسه أمام عدد من البلاغيين الذين يتحدثون عن نسيج [العمل الأدبي] وعن المعالجات المباشرة للنص ومن دارسي التاريخ الذين يتناولون المصادر وما خلفه لنا الأسبقون من تراث، ومن نقاد يتكئون على علم النفس والأنثروبولوجيا، ومن أرسطيين وكولرجيين، وتومائيين، وفرويديين، وينغيين،

ومـاركسيين، ومن دارسي الأسـاطير والطقوس والنماذج العليا والكنايات، والغموض، والأشكال الرمزية. فإما أن يسلم الدارس بمبدأ التعدد في المعاني أو أن يختار الانتماء إلى واحدة من هذه المجموعات ويحاول أن يثبت بعد ذلك أن المجموعات الباقية أقل صحة. أما النهج الأول فهو نهج العلماء وهو يؤدي إلى تقدم المعرفة، وأما الثاني فهو نهج الأدعياء، وهو نهج يعطينا مجالاً واسعاً لاختيار الأهداف، ومن أبرزها هذه الأيام علم الغرائب أو ما يسمى بالنقد الأسطوري، أو علم المماحكة أو النقد التاريخي، والعلم الرهيف أو النقد «الجديد»*.

يتبـدى لنا، إن نحن سلّمنا بمبدأ التعدد في المعاني، خياران: فإما أن نكتفي بنسبية المعاني وتعدديتها وإما أن نمضي للنظر في إمكانية وجود عدد محدود من المناهج النقدية الصحيحة التي يمكن لها جميعاً أن تنضم تحت لواء نظرية واحدة. وهذا لا يعني أن المعاني كلها يمكن ترتيبها، كما توحي النظرية القروسطية الخاصة بالمعاني الأربعة، في مستويات هرمية تكون الخطوات الأولى فيها بسيطة نوعاً ما، ثم يزداد الفهم عمقاً وتعقداً كلما مضينا صعداً في سلم المعاني. وأنا لا أستعمل كلمة «مستويات» هنا إلا لفائدتها، ويجب ألا يفهم منها أنني أومن بسلسلة من درجات التبحر النقدي. لكن لا بد من التعبير عن تحفظ عام حول مفهوم المعنى المتعدد: فمعنى العمل الأدبي يشكل جزءاً من كلٍّ أكبر. ولقد وجدنا في المحاولة السابقة أن المعنى أو ال dianoia هو واحد من ثلاثة عناصر ثانيها هو القصة mythos وثالثها هو الشخصية ethos. ولذا فإن من الأفضل أن نفكر لا بسلسلة من المعاني وانما بسلسلة من السياقات أو العلاقات التي يمكن للعمل الأدبي أن يجد مكانه فيها، ويمكن لكل سياق من هذه السياقات أن يكون له ما يميزه من قصة وشخصيات ومعنى. وأنا أدعو هذه السياقات أو العلاقات «مراحل».

---

* ربما كان المقصود بهذا العلم الرهيف أنه علم لا يحتمل التبحر في الأشياء ويكتفي بتناول النصوص المحدودة دون ربطها بغيرها أو وصفها ضمن إطار أوسع منها مثل النظرية الأدبية التي يسعى فراي إلى إقامتها. أما المقصود بالنقد الجديد فهو النقد الذي اهتم بتحليل النصوص بالدرجة الأولى وشاع على أيدي كليانث بروكس وجون كرو رانسم ورفاقهما.

## المرحلتان الحرفيـة والوصفية:
## الرمز موتيفاً وعلامـة

نجد كلما قرأنا شيئاً أن انتباهنا يسير باتجاهين معاً، أحدهما يأخذنا خارج ما نقرأ من الكلمات إلى معانيها أو ـ في واقع الحال ـ إلى ما نذكره من العلاقة التقليدية بينها. ويأخذنا ثانيهما داخل ما نقرأ حيث نحاول أن نخلق من الكلمات إحساساً بالنمط اللفظي الأوسع الذي تشكله الكلمات. ونحن نتعامل في الحالين مع الرموز، ولكننا عندما نربط معنى خارجياً بكلمة من الكلمات نحصل على الشيء المقصود أو المرموز إليه إضافة إلى الرمز اللفظي. ونحن نحصل في واقع الحال على سلسلة من هذه الأشياء التي تمثلها الكلمة. فالرمز اللفظي «قطة» هو مجموعة من الخطوط السوداء على صفحة بيضاء تمثل مجموعة من الأصوات التي تمثل صورة أو شيئاً في الذاكرة يمثل تجربة حسية تمثل حيواناً يموء. هذا النوع من الرموز نطلق عليه هنا اصطلاح «العلامات»، وهي وحدات لفظية تواضع الناس على اعتبارها تمثل أشياء خارج المكان الذي نجدها فيه أو تشير لتلك الأشياء. أما حينما نحاول إدراك سياق الكلمات فإن كلمة «قطة» تصبح عنصراً من كيان أكبر من المعاني. وهي ليست فيه رمزاً لأي شيء في المكان الأول؛ إنها تربط ولا تمثل. ولا نستطيع حتى أن نقول إنها تمثل جزءاً من نية الكاتب عندما وضعها حيث وجدناها لأن نية الكاتب تتوقف عن الوجود بوصفها عاملاً منفصلاً حال انتهائه من مراجعة ما كتب. وهكذا فإن العناصر اللفظية التي تدرك من الداخل، أي بوصفها أجزاء من بنية لفظية، هي، بوصفها رموزاً، عناصر لفظية بالمعنى البسيط الحرفي، أو وحدات في بنية لفظية. (أود هنا التشديد على أهمية كلمة «الحرفي»). وقد نستعير هنا اصطلاحاً من الموسيقى فنصف هذه العناصر بأنها «موتيفات».

إن هذين النوعين من أنواع الفهم يحدثان معاً في كل ما نقرأ. إذ يستحيل أن نقرأ

كلمة «قطة» في سياقٍ ما دون أن تلمع في الذهن صورة ذلك الحيوان. كذلك يستحيل أن نرى العلامة المجردة «قطة» دون التساؤل عن السياق الذي ترد فيه. لكن البنى اللفظية يمكن تقسيمها، حسب الاتجاه النهائي للمعنى، إلى بنى تتجه إلى الخارج أو إلى الداخل. فالكتابات الوصفية وتلك التي تسعى إلى تأكيد أمر من الأمور يكون اتجاهها نحو الخارج. وفيها يقصد من البنية اللفظية أن تمثل أشياء خارجها، ويعتمد تقويمنا لها على دقة تمثيلها، وفقدان هذا التطابق هو الكذب، ويكون العجز عن الربط فيها أشبه بالحشو، وما نحصل عليه هو بنية لفظية عاجزة عن الخروج من ذاتها.

غير أن الاتجاه النهائي للمعنى في البنى اللفظية الأدبية كلها هو اتجاه إلى الداخل. وتعتبرُ معايير المعنى المتجه إلى الخارج في الأدب معايير ثانوية لأن الأعمال الأدبية لا تدّعي انها تصف أو تؤكد، وهي لهذا ليست صادقة ولا كاذبة، ومع ذلك فإنها ليست حشواً، على الأقل بالمعنى الذي يصح فيه أن نقول إن جملة «الجيد أفضل من السيء» حشو. ولربما كان أفضل ما نصف به المعنى الأدبي هو أن نقول إنه افتراضي. وهذه العلاقة الظنية أو الافتراضية بالعالم الخارجي جزء مما نعنيه عندما نصف عملاً ما بأنه إبداعي. وتختلف هذه الكلمة عن كلمة «خيالي» التي تطلق عادة على بنية لفظية تأكيدية تفشل في إثبات ما تؤكده. ذلك أن المسائل المتعلقة بالواقع أو بالصدق في الأدب تحتل المكان الثاني بالنسبة للهدف الأدبي الأول ألا وهو إنتاج بنية قوامها الكلمات لذاتها، وتحتل قيم الرموز بوصفها علامات المحل الثاني بالنسبة لأهميتها بوصفها بنية من الموتيفات المتصلة بعضها ببعض. ونحن نحصل على الأدب كلما حصلنا على بنية لفظية ذات استقلال ذاتي من هذا النوع. أما إذا غابت هذه البنية المستقلة ذاتياً فإننا نحصل عندئذ على لغة، أو على كلمات مستخدمة بوصفها وسائط تعين الوعي الانساني لفعل شيء آخر أو لفهمه. إن الأدب نوع متخصص من اللغة، واللغة نوع متخصص من وسائل الاتصال.

أما سبب إنتاج البنية الأدبية فهو فيما يبدو أن المعنى الداخلي، أي النسق اللفظي

المكتفي بذاته، هو حقل الاستجابات المتصلة باللذة والجمال والاهتمام. ولا شك أن النظر إلى النسق المتكامل المنفصل سواء كان نسقاً من الكلمات أو من سواها، من أكبر مصادر الإحساس بالجميل وباللذة التي ترافق ذلك الإحساس. والحقيقة التي تقول إن الإهتمام يثور أسهل ما يثور عندما نرى مثل ذلك النسق حقيقة مألوفة لكل من يتعامل بالكلمات بدءاً بالشاعر وانتهاء بالخطيب الذي يلقي خطبته بعد حفلة العشاء والذي يستطرد من خطبته التأكيدية العصماء ليقدم إلى مستمعيه بنية متكاملة من العلاقات اللفظية نعرفها باسم النكتة. وكثيراً ما يحدث أنْ قطعة أدبية قصد منها أن تكون وصفية في الأصل، مثل كتب التاريخ التي دبَّجها فُلَر وغِبُنْ*، قد امتدت بها الحياة بسبب أسلوبها أو نسقها اللفظي الممتع بعد أن فقدت قيمتها بوصفها تمثيلاً للوقائع.

والقول المأثور إن الشعر يقصد منه أن يمتع وأن يعلم أشبه ما يكون باستعمال العطف بدلاً من الإضافة [كما في قولنا «كأس وذهب» بدلاً من قولنا «كأس الذهب»] ذلك أننا لا نشعر عادة بأن القصيدة تفعل فينا فعلين مختلفين، ولكننا نفهمها عندما نربطها بهاتين الناحيتين من نواحي الرمزية. وما يمتعنا في الأدب يسبق ما يعلمنا، أي قد نقول هنا إن مبدأ الواقع ثانوي بالنسبة لمبدأ اللذة. أما في البنى اللفظية التأكيدية فإن العلاقة تنعكس. لكن ليس هناك في واقع الحال نوع من الكتابة يمكن فيه الاستغناء عن أي من هذين العاملين.

إن من أهم خصائص الأدب المعروفة بين الناس عدم تحرّيه الدقة في الوصف. ولقد نرغب في أن يكون كاتب المسرحية التاريخية على علم بحقائق موضوعه التاريخية، وأنه لا يغير هذه الحقائق إلا لسبب وجيه. لكن لا أحد ينكر أن أمثال هذا السبب الوجيه موجودة في الأدب. ويبدو أنها لا توجد إلا فيه. لا شك أن المؤرخ يختار ما يقدمه لنا من حقائق، ولكنه لو حوَّرها من أجل الخروج ببنية منتظمة لعرض نفسه لتهمة القذف. وهناك

* كتب توماس فلر (١٦٠٨ - ١٦٦١) الكثير، لكن أغلب الظن أن فراي يشير إلى كتاب تاريخ أعيان إنكلترة الذي نشر بعد وفاة كاتبه بسنة، أما إدورد غبن فهو بطبيعة الحال مؤلف الكتاب الشهير عن سقوط الامبراطورية الرومانية.

من يقول إن أنواعاً أخرى من البنى اللفظية مثل كتب اللاهوت والميتافيزيقا يتجه فيها المعنى إلى الداخل، وهي لهذا من قبيل الحشو («لفظية صرف»). وأنا لا رأي لي في الموضوع، إلا أن اللاهوت والميتافيزيقا من وجهة نظرالنقد الأدبي نوعان من الكتابة التأكيدية لأنهما من خارج الأدب وكل ما يؤثر على الأدب من خارجه يخلق فيه حركة إلى الخارج ضمنه، سواء أكان هذا الاتجاه نحو طبيعة الوجود المطلق أو نحو أفضل طريقة في زرع نبات الحنجل أو حشيشة الدينار. ومن الواضح أيضاً أن التفاوت في الشعور بالاستمتاع وبالتعلم أو بالوعي بالواقع يتفاوت في أشكال الأدب المختلفة. فالإحساس بالواقع أشد في المأساة منه في الكوميديا لأن منطق الأحداث في الكوميديا يذعن لرغبة الجمهور.

لقد أكسب هذا الحق الذي لا مثيل له، حق تجاهل الحقائق، أكسب الشاعر سمعته التقليدية بأنه كذاب مرخّص، وهو ما يفسر اكتساب العديد من الكلمات التي تدل على البنية الأدبية، مثل القصة والحكاية والأسطورة وما شابهها لمعنى ثانوي يدل على مجافاة الحقيقة، مثل الكلمة النرويجية digter التي يقال إنها تعني «كذاب» و«شاعر». ولكن الشاعر، كما لاحظ السير فلب سدني «لا يؤكد شيئاً» ولذا فهو لا يكذب ولا يروي الحقيقة، فالشاعر، كالمشتغل بالرياضيات الصرفة، يعتمد على التزامه بفرضياته لا على دقتها الوصفية. ويعتمد ظهور الشبح في هاملت على الفرضية التي تقول: «إفرض أن هاملت فيها شبح». وهذه الفرضية لا علاقة لها بإمكانية وجود الأشباح أو عدمها أو باحتمال أن شيكسبير وجمهوره كانوا يعتقدون بإمكانية وجودها. والقاريء الذي لا تعجبه الفرضيات أو الذي لا تعجبه مسرحية هاملت لأنه لا يؤمن بوجود الأشباح أو بأن الناس يتكلمون شعراً قاريء لا شأن له بالأدب لأنه قاريء لا يستطيع أن يميز بين القصة والحقيقة وينتمي إلى ذلك الصنف من الناس الذين يرسلون التبرعات لمساعدة المعذبات من بطلات المسلسلات العاطفية التي تبثها محطات الإذاعة. ونلاحظ هنا نقطة سوف تتضح أهميتها فيما بعد، ألا وهي أن الفرضية المقبولة أو ذلك الاتّفاق الذي يقبله القاريء قبل أن يبدأ القراءة هو العرف الأدبي.

أما الشخص الذي يتعذَّر عليه فهم العرف الأدبي فغالباً ما يُدْعى صاحب عقلية حرفية. ولكن بما أن صفة الحرفية لا بد أنها ذات اتصال بالحروف فإن من الطرافة إطلاقها على الأميين في الأمور الابداعية. والسبب في هذا الوضع الغريب جدير بالأهتمام. فتعبير «المعنى الحرفي» يشير في الاستعمال التقليدي إلى المعنى الوصفي الذي يخلو من الغموض. ونحن نقول عادة إن كلمة «قطة» تعني قطة «حرفياً» عندما تكون الكلمة علامة تدل دلالة كافية على القطة، أي عندما تكون طرفاً في علاقة بسيطة تمثل فيها الحيوان الذي يموء. وقد انحدر معنى اصطلاح الحرفية هذا من العصور الوسطى، وقد يعود في أصله إلى الأصل اللاهوتي للتصنيفات النقدية. فالمعنى الحرفي للكتاب المقدس في اللاهوت هو عادة معناه التاريخي أو صحته باعتباره سجلاً للوقائع أو الحقائق. وقد قال دانتي[١٦] في معرض تعليقه على بيت في أحد المزامير يقول: «عندما خرج بنو إسرائيل من مصر»: «إذا اعتبرنا الحرف فقط فإن خروج بني إسرائيل إلى فلسطين في عهد موسى هو المقصود». والكلمة التي يستخدمها دانتي للدلالة على المقصود هي كلمة significatur nobis، وهي تدل على أن المعنى الحرفي هنا هو أبسط أنواع الوصف أو أبسط أشكال التمثيل، وهو المعنى الذي ما يزال يفهمه المؤمنون بحرفية الكتاب المقدس.

ولكن مفهوم المعنى الحرفي هذا بوصفه معنى وصفياً بسيطاً ليس بذي فائدة تذكر للنقد الأدبي. فالواقعة التاريخية لا يمكن أن تكون حرفياً إلا واقعة تاريخية؛ والرواية النثرية التي تصف تلك الواقعة التاريخية، لا يمكن أن تكون حرفياً إلا رواية نثرية. والمعنى الحرفي لكوميديا دانتي نفسه ليس تاريخياً، أو ليس وصفاً بسيطاً لما «حدث فعلاً» لدانتي. وإذا صحَّ القول إن القصيدة لا يمكن أن تكون حرفياً إلا قصيدة كان الأساس الحرفي للمعنى في الشعر هو الحروف ذاتها، بنيتها الداخلية المشكَّلة من موتيفات متداخلة. ونحن دائماً على خطأ عندما نقول في معرض النقد إن المعنى الحرفي للقصيدة هو . . . ثم نعطي صياغتنا النثرية لها. فكل الصياغات النثرية تستخلص معنى ثانوياً أو خارجياً. ذلك أن فهم القصيدة فهماً حرفياً هو فهمها كلِّها كما هي بوصفها

قصيدة. وهذا الفهم يبدأ باستسلام الذهن والحواس استسلاماً كاملاً لأثر القصيدة ككل متكامل، وينتقل من خلال الجهد المبذول لتوحيد رموزها إلى إدراك متزامن مع ذلك الجهد لوحدة بنيتها. (وهذا تسلسل منطقي للعناصر النقدية، وهو ما يدعوه ستيفن في صورة جويس التكامل والائتلاف والبيان integritas, consonantia, and claritas وأنا لا أعرف التسلسل السيكولوجي أو ما إذا كان هناك تسلسل ـ وفي ظني أن النظرية الغشطالتية لا تعترف بوجود التسلسل). ويحتل الفهم الحرفي في النقد ما تحتله الملاحظة، أو تعرض الذهن المباشر للطبيعة، من مكان في المنهج العلمي. ويرى بليك «أن كل قصيدة من القصائد لا بد أن تكون وحدة تامة». ويستدل من صياغة الجملة أنها ليست تعبيراً عن حقيقة تتعلق بالقصائد الموجودة فعلاً بل إنها تعبير عن فرضية يبدأ بها كل قارىء من القراء عندما يحاول فهم أي قصيدة من القصائد مهما بلغ من اضطرابها.

والظاهر أن مبدأ التكرار مبدأ أساسي في كل الأعمال الفنية، وهو مبدأ نصفه بالإيقاع عندما يمتد في الزمان والنّسَق عندما يمتد في المكان. وهكذا نتكلم عن إيقاع الموسيقى وعن نسق الرسم، ولكننا سرعان ما نبدأ، عندما تزداد معرفتنا بالفنون، بالحديث عن نسق الموسيقى وعن إيقاع الرسم. وما نستنتجه من ذلك ان للفنون جميعاً وجهين: زمني ومكاني مهما يكن الوجه السائد عندما يعرضان. فلقد يدرس النص المكتوب [النوتة] لسمفونية من السمفونيات كله معاً بوصفه نسقاً يمتد في المكان، وقد تدرس لوحة من اللوحات بوصفها المسار الذي تسلكه العين في رقصتها المعقدة أثناء تنقلها فيها. والأعمال الأدبية تمتد في الزمن كالموسيقي وفي المكان بما تخلقه من صور كالرسم. وتدل كلمة «القصة» أو الـ mythos على حس الحركة كما تلتقطها الأذن، بينما تدل كلمة «المعنى» dianoia على الاحساس بتزامن الأحداث الذي تلتقطه العين أو تحافظ على ذلك الاحساس على الأقل. ونحن نصغي للقصيدة في حركتها من البداية إلى النهاية ولكن ما أن تستقر برمتها في أذهاننا حتى نبدأ برؤية ما تعنيه [أي بفهمها]. وإذا شئنا الدقة قلنا إن الاستجابة هذه ليست لكلِّ القصيدة بل لكلٍّ في القصيدة لأننا نحصل على تصوُّرٍ لمعنى كلما أمكننا الحصول على إدراك متزامن لعناصرها.

وبما أن القصيدة بمعناها الحرفي قصيدة فإنها تنتمي في سياقها الحرفي إلى ذلك الصنف من الأشياء التي تدعى قصائد، والتي تشكل بدورها جزءاً من صنف أكبر يعرف بالأعمال الفنية. والقصيدة من وجهة النظر هذه تقدّم لنا سيلاً من الأصوات يقترب من الموسيقى من جهة ونسقاً متكاملاً من الصور يقترب من فن الرسم من الجهة الأخرى. ولذا فإن سرد القصيدة حرفياً هو إيقاعها أو حركة كلماتها. ولو صاغ كاتب مسرحي ما تتحدث به شخصية من شخصياته نثراً ثم أعاد الصياغة فجعلها شعراً مرسلاً لغيَّر بذلك استراتيجيته الايقاعية وغير تبعاً لذلك سرده الحرفي. وحتى لو غير جملة «أتى يوم» إلى «يوم أتى» فإنه يكون قد أحدث تغييراً طفيفاً في التسلسل، مما يعني ـ من الناحية الحرفية ـ تغييراً في إيقاعه وسرده. كذلك فإن معنى القصيدة حرفياً هو نسق بنيتها اللفظية أو تكامل هذه البنية. ولا يمكن لكلماتها أن تعزل وتربط بقيم دلالية، ذلك أن كل القيم الدلالية الممكنة لكلمة من كلماتها تصبح جزءاً من شبكة معقدة من العلاقات اللفظية.

وهكذا فإن معنى الكلمة من وجهة نظر المعنى المتجه إلى الداخل متغير غامض، إن شئنا استخدام كلمة غدت شائعة في النقد، وهي كلمة [إيجابية الدلالة في الأدب]، سلبية الدلالة عندما تطلق على الكتابة التأكيدية ـ وهو أمر له دلالته. وقد قيل إن كلمة «wit» ترد في قصيدة بوب مقال في النقد بتسعة معانٍ مختلفة. أما في الكتابة التأكيدية فإن هذا التنويع في المعاني من شأنه أن يؤدي إلى فوضى لا خلاص منها، بينما يشير في الشعر إلى إمكانيات المعاني التي يمكن أن توحي بها الكلمة في سياقاتها المختلفة. فالشاعر لا يساوي بين كلمة ومعنى بل هو يثبت مُعامِلات الكلمات أو قِواها (بالمعنى الرياضي). ولكننا عندما ننظر إلى رموز القصيدة بوصفها علامات لفظية فإن القصيدة تظهر في سياق مختلف تماماً، وهذا ما يحصل أيضاً لسردها ومعناها. والقصيدة ـ وصفياً ـ ليست عملاً فنياً بالدرجة الأولى بل بنية لفظية أو مجموعة من الكلمات التمثيلية التي يمكن تصنيفها مع غيرها من البنى اللفظية مثل كتب البستنة. والسَّرد في هذا السياق يعني علاقة نظام الكلمات بأحداث تشبه الأحداث التي نصادفها في «الحياة» الخارجية. والمعنى يعني علاقة نسقها بمجموعة من المقولات التأكيدية، ويكون مفهوم الرمزية في

هذا المجال هو المفهوم الذي يشترك فيه الأدب لا مع غيره من الفنون بل مع غيره من البنى اللفظية.

نصل هنا إلى قدر كبير من التجريد، فعندما نفكر في سرد القصيدة باعتباره وصفاً لأحداث فإننا نتوقف عن التفكير في السرد باعتباره يشمل كل كلمة وكل حرف. بل نفكر في سلسلة مشكلة من كتل من الأحداث؛ نفكر في العناصر البادية للعيان أو التي يوجد فيها شيء يشد النظر في ترتيب الكلمات. كذلك نفكر في المعنى على غرار المعنى المتّصلةِ أجزاؤه بعضها ببعض والذي قد تنتجه لنا الصياغة النثرية للقصيدة. ولذا يدخل هنا تجريد مماثل إلى مفهوم الرمزية. فقد تكون أي وحدة من الوحدات على المستوى الحرفي، حيث تكون الرموزُ موتيفاتٍ، ذات أهمية في فهمنا للنص، وهذا ينطبق حتى على الحروف نفسها. ولكن النقد لا يحتمل أن يتعامل مع الرموز بوصفها علامات إلا إذا كانت رموزاً كبيرة تلفت النظر: رموزاً كالأسماء والأفعال وأشباه الجمل المشكّلة من كلمات مهمة. أما أحرف الجر وأدوات العطف فليست أكثر من أدوات ربط. والقاموس، الذي هو في العادة قائمة تضم قِيَم العلامات التقليدية، لا يستطيع إخبارنا بشيء عن مثل تلك الكلمات إلا إذا كنا نفهمها أصلاً.

الأدب إذن في سياقه الوصفي كيان من البنى اللفظية الافتراضية. وتقع هذه البنى ما بين البنى اللفظية التي تصف الأحداث الحقيقية أو ترتبها وهي كتب التاريخ، وبين تلك التي تصف الأفكار الحقيقية أو ترتبها أو التي تمثل الأشياء الطبيعية مثل البنى اللفظية التي نجدها في الفلسفة والعلوم. ونحن لا نستطيع هنا أن ندرس العلاقة بين عالم المكان وعالم الفكر، ولكن الكتابة الوصفية التي تحاول تمثيل الأشياء الطبيعية والكتابة التعليمية التي تحاول تمثيل الأفكار، هما، من وجهة نظر النقد الأدبي، فرعان مختلفان من المعنى المتجه إلى الخارج. وقد نستعمل اصطلاح «الحبكة» أو القصة لوصف السلسلة المشكّلة من كتل من الأحداث، وتتضح العلاقة ما بين القصة story والتاريخ history مما بين الكلمتين من الصلة الاشتقاقية. ولكن استخدام اصطلاح «الفكر» أو حتى «المحتوى الفكري» للناحية التمثيلية من النسق أو كتل المعاني أمر تشوبه الصعوبة لأن اصطلاح

«الفكر» يصف أيضاً ما نحاول أن نميزه عنه. وهذا مثال على مصاعب المصطلحات في البويطيقا.

إن المرحلتين الحرفية والوصفية من مراحل الرمزية موجودتان بطبيعة الحال في كل الأعمال الأدبية. ولكننا نلاحظ (كما سنلاحظ عند الكلام عن المراحل الأخرى) أن كل مرحلة من هذه المراحل لها علاقة وثيقة بشكلٍ خاصٍّ بأحد أنواع الأدب، وكذلك بنهجٍ نقـدي معين. فالأدب المتأثر بالناحية الوصفية من نواحي الرمزية يغلب أن يميل إلى الـواقعية في روايتـه وإلى التعليم أو الوصف في معناه. وإيقاعه السائد هو نثر الكلام المباشر ويغلب أن ينصبَّ جهده على إعطاء انطباع واضح صادق عن الواقع الخارجي بالقـدر الذي تسمح به البنية الافتراضية. وفي الطبيعة التوثيقية التي ترتبط بشكل عام باسمـاء كتّاب مثل زولا ودْرايْسَر يذهب الأدب بوصفه تمثيلاً للحياة يرتبط حكمنا عليه حسب صدقه في وصفها لا حسب الصدق الفني داخل البنية اللفظية، يذهب إلى أبعد حدٍّ ممكن يبقيه داخل حدود الأدب. ولو تجاوز هذا الحد لاختفى عنصر الافتراض أو الطبيعة القصصية فيه. ولا شك أن حدود التعبير الأدبي في هذا النوع من الأدب واسعة جداً وتقع ضمنها الإمبراطورية العظمى التي تضم الأنواع الواقعية من الشعر والمسرح والـروايات النثـرية. لكننا نلاحظ أيضاً أن عصر الطبيعية التوثيقية العظيم، وهو القرن التاسع عشر، كان أيضاً عصر الشعر الرومانسي الذي دلَّ بتركيزه على عملية الإبداع على الشعور بالتوتر بين عنصري الافتراض والتأكيد في الأدب.

وقـد أدى هذا التـوتـر إلى الانقطاع في الحركة المسماة بالحركة الرمزية، وهي الحركة التي نوسع مدلولها هنا لتشمل كل التطورات التي حصلت واتصفت بقدر كبير من الاتساق من خلال جهود مالارميه ورامبو وفاليري في فرنسا، ورلكه في ألمانيا، وباوند وإليوت في إنكلترة. ونحن نجد في نظرية الحركة الرمزية ما يتمم الطبيعية المتطرفة: نجد التأكيد على الجانب الحرفي من المعنى وتناول الأدب بوصفه نسقاً لفظياً تتجه المعاني فيه إلى الداخل، وتخضع فيه عناصر القول المباشر أو القول الخاضع للبرهان لمتطلبات

ائتلاف النسق. وكان مفهوم الشعر الصافي أو البنية اللفظية الموحية التي يعيبها المعنى التأكيدي من النتائج العرضية الثانوية لتلك الحركة. وقد كمنت قوة الحركة الرمزية في أنها نجحت في فصل البذرة الافتراضية للأدب مع أن ذلك الفصل كان محدود القيمة في المراحل الأولى بسبب ميل الحركة إلى اعتبار ذلك الفصل معادلاً للعملية الإبداعية برمتها. وتقوم كل خصائص الحركة على أساس متين قوامه اعتبار الشعر محصوراً بذلك الجانب من المعنى الذي يَتَّجِهُ إلى الداخل. وهكذا نجد أن الحصول على نظرية مقبولة للمعنى الحرفي في النقد يستند على تطور حديث في الأدب.

ترى الحركة الرمزية كما نجدها عند مالارميه مثلاً أن الجواب التمثيلي* للسؤال: «ماذا يعني هذا؟» يجب أن لا نصرَّ عليه لأن الرمز الشعري يعني نفسه بالدرجة الأولى بالنسبة للقصيدة، ولذا فان أفضل فهم لوحدة القصيدة هو الذي يراها في وحدة الجو النفسي الذي هو مرحلة من مراحل العاطفة، وهي الكلمة العادية التي تصف حالة الذهن المستعدّ لتجربة اللذة أو لتأمّلِ الجَمال. وبما أن الجو النفسي قصير العمر فإن الأدب عند أصحاب الحركة الرمزية متقطع في جوهره، وما القصائد الطويلة إلا قطع تربطها بنى نحوية تناسب الكتابة الوصفية أكثر من مناسبتها للشعر**. أما الصور الشعرية فلا تقول شيئاً أو تشير إلى شيء بل توحي بإشارتها بعضها إلى بعض بالجو النفسي العام الذي يسود القصيدة. أي أنها تعبر عن ذلك الجو أو تفصح عنه. والعاطفة ليست فوضى أو بكماء، ولكنها كانت ستظل كذلك لو أنها لم تتحول إلى قصيدة، وعندما تتحول إلى قصيدة تكون هي القصيدة، لا شيئاً آخر ظل خلف القصيدة. ومع ذلك فإن كلمة «توحي» مناسبة لأن الكلمة في الحركة الرمزية لا تردد صدى الشيء بل تردد صدى غيرها من الكلمات، ولذا كان الأثر المباشر للرمزية على القارىء هو الترنُّم، هو ائتلاف الأصوات

---

* يستعير فراي هذا الاصطلاح من فن الرسم. فالفنان هنا إما أنه يرسم شيئاً له مثيل في الطبيعة (بحيث يكون فنه تمثيلياً) وإما انه يرسم شيئاً ليس له مثيل في الطبيعة كالزخارف الاسلامية أو العلاقات اللونية الخالصة التي يتميز بها الفن التجريدي الحديث، وهنا تكون اللوحة هي مرجعية ذاتها، مثلما أن القصيدة الرمزية هي مرجعية ذاتها عند شاعر مثل مالارميه.

** يلمح فراي هنا إلى رأي معروف للشاعر الأمريكي إدغر ألن بو.

المصحوب بالشعور باتساع دائرة المعاني التي لا تحدُّها حدود المدلولات الإشارية للألفاظ.

يقول لنا بعض الفلاسفة ممن ينطلقون من فرضية أن المعاني كلّها معانٍ وصفية إن القصيدة لا بدَّ أن تكون وصفاً لعاطفة ما دامت لا تصف الأشياء وصفاً عقلانياً، وبذا يكون اللب الحرفي للشعر طبقاً لهذا الرأي هو صرخة من القلب - إن شئنا استخدام تعبير أنيق - أو التعبير المباشر لكائن عضوي توترت أعصابه يجابهه شيء يستوجب استجابة عاطفية، كالكلب ينبح على القمر. وتكون قصيدتا ملتُن الفَرِح L'Allegro والمُتَأمِّل Il Penseroso حسب هذه النظرية تفصيلاً للقول «أنا سعيد» و«أنا أتأمل». لكننا وجدنا أن اللب الحقيقي للشعر هو نسق لفظي خفي يزورُّ عن أمثال هذه الأقوال ولا يؤدّي إليها. ونلاحظ أيضاً في تاريخ الأدب أن الأحجية والنبوءة والتعويذة وال kenning * أبعد في بدائيتها من كونها مجرد عرض للمشاعر الذاتية. والنقاد الذين يقولون لنا إن أساس التعبير الشعري هو السخرية أو أنه نسق من الكلمات يبتعد عن المعاني الواضحة (أي عن الوصف) أقرب إلى حقائق التجربة الأدبية، على المستوى الحرفي على الأقل. والبنية الأدبية بنية ساخرة لأن «ما تقوله» يختلف دائماً بالنوع أو بالدرجة «عما تعنيه». أما الكتابة التي تخضع للمحاكمة الفكرية فإن ما تقوله يميل إلى الاقتراب مما تعنيه، وفي الوضع المثالي إلى التطابق معه.

إن كلا من نقد الأدب وخلقه يبيّنان الفرق بين الناحيتين الحرفية والوصفية من نواحي الرمزية. والنقد الذي يُعْنَى بالبحث وينشر في الدوريات العلمية يتعامل مع القصيدة بوصفها وثيقة لغوية يجب ربطها بالقدر الممكن بالتاريخ الذي تعكسه والأفكار التي تعبر عنها. وتكون القصيدة أفضل ما تكون لهذا النوع من النقد عندما تكون وصفية وتتكلم بمنتهى الصراحة، وعندما يسهل استخلاص زبدتها التي هي فرضيتها الإبداعية. (لاحظ أنني أتحدث عن نوع من النقد لا عن نوع من النقاد). أما ما يسمّى الآن بالنقد

---

* كنايات تقليدية في الشعر الانكليزي القديم تستعمل لتعني شيئاً لا يذكر اسمه صراحة. قارن الكنايات الكثيرة عن السيف والرمح في الأدب العربي.

الجديد[١٧] فهو نقد يقوم على مفهوم للقصيدة يعتبرها قصيدة بالمعنى الحرفي. وهو يدرس رموز القصيدة بوصفها بنية غامضة من الموتيفات المتشابكة. وهو يرى النسق الشعري للمعنى «نسيجاً» مكتفياً بذاته ويعتبر أن علاقات القصيدة الخارجية علاقات تربطها بغيرها من الفنون، وأن التعامل مع هذه العلاقات يجب الا يتم إلا حسب التحذير الهوراسي: «إصمت احتراماً» وليس حسب المنظور التاريخي أو التعليمي. وتعبر كلمة «النسيج»، بما توحي به من سطح معقد، أفضل تعبير عن هذا المنهج. وغالباً ما يعتبر هذان النوعان من نواحي النقد متناقضين مثلما كان كتّاب القرن الماضي الذين يمثلونهما يقفون على طرفي نقيض. لكنهما نوعان متكاملان بطبيعة الحال وليسا متناقضين، والفرق بينهما أمر يحسن تمثُّله قبل أن نمضي في محاولتنا لحل التناقض في مرحلة ثالثة من مراحل الرمزية.

## المرحلة الشكلية: الرمز صورة

أضفنا في ما تقدم مدلولاً جديداً لاصطلاح «المعنى الحرفي» في النقد الأدبي وأعطينا للأدب معنى الوصف العادي بحيث يشارك بقية البنى اللفظية باعتبار أن الوصف ناحية ثانوية من نواحي المعنى. ولكن التوقف عند هذا التعارض المزعوم بين المتعة والتعلم، بين الانسحاب الساخر من عالم الواقع والارتباط الصريح به أمر يصعب التسليم به. إذ سوف يقال لنا أننا أغفلنا ولا شك الوحدة الجوهرية في الأعمال الأدبية، وهي الوحدة التي يعبر عنها أشيع مصطلح نقدي على الاطلاق، ألا وهو مصطلح «الشكل». ذلك أن المعاني المعتادة لكلمة «الشكل»[١٨] توحد فيما يبدو هاتين الناحيتين المتناقضتين في الظاهر، فالشكل يتضمن ما سميناه بالمعنى الحرفي أو وحدة البنية من ناحية، ويتضمن من الناحية الثانية المصطلحات المتممة مثل المحتوى والمضمون، وهي المصطلحات التي تعبر عما يشترك به الشكل مع الطبيعة الخارجية. فالقصيدة ليست طبيعية في شكلها ولكنها تربط نفسها بالطبيعة بشكل طبيعي، «فتكتسب» ـ بكلمات سدني ـ «طبيعة ثانية».

هنا نصل إلى مفهوم للسرد والمعنى ذي وحدة أكبر. لقد تحدث أرسطو عن محاكاة الفعل mimesis praxeos ؛ ويبدو أنه اعتبر محاكاة الفعل مطابقة للقصة mythos . ولكن حديث أرسطو المختزل جداً هنا يحتاج إلى شيء من التفسير. فالفعل الانساني (praxis) شيء تحاكيه كتب التاريخ بالدرجة الأولى، أي تلك البنى اللفظية التي تصف أفعالاً محددة بعينها . أما القصة mythos فهي محاكاة ثانوية للفعل، وهذا لا يعني أنها تبتعد عن الواقع مرتين بل إنها تصف الأفعال النمطية لأنها أقرب للفلسفة من التاريخ. أما الفكر الإنساني theoria فتحاكيه بالدرجة الأولى الكتابة التي تعتمد على المحاكمة الفكرية، وهي كتابة تصل إلى تنبُّؤات معينة محددة. والفكرة dianoia محاكاة ثانوية للتفكير، محاكاة بالكلام mimesis logou تهتم بالأفكار النمطية: بالصور والكنايات والرسوم البيانية ونواحي الغموض اللفظية التي تنشأ عنها الأفكار المحددة. ولذا فإن الشعر أوثق صلة بالتاريخ من الفلسفة، وأشد اتصالاً بالصور والأمثلة. ومن الواضح أن كل البنى اللفظية ذات المعنى هي أشكال من المحاكاة اللفظية لتلك العملية السيكولوجية الفسيولوجية المبهمة التي نسميها التفكير، وهي العملية التي تتعثر بالتعقيدات العاطفية، والمعتقدات الفجائية المجافية للمنطق، والتماعات البصيرة غير الإرادية، والأهواء التي يحاول أصحابها تبريرها بمختلف الوسائل، وحالات الذعر والخمود التي تحول دون استمرار التفكير لتصل في النهاية إلى حدس يصعب الكلام عنه تماماً. وكل من يتصور أن الفلسفة ليست محاكاة لهذه العملية بل إنها العملية ذاتها لا يكون قد مارس التفكير كثيراً

إن شكل القصيدة، وهو الشيء الذي ترتبط به كل التفاصيل، يظل هو هو سواء أنظرنا إليه بوصفه ثابتاً أم متحركاً من بداية العمل إلى نهايته مثلما أن للقطعة الموسيقية شكلها الثابت سواء أدرسناها مكتوبة أو استمعنا إليها معزوفة. فالقصة mythos هي الفكرة dianoia متحركة، والفكرة dianoia هي القصة mythos ثابتة. ومن الأسباب التي تجعلنا ننحو إلى التفكير في الرمزية الأدبية من حيث المعنى فقط أننا لا نملك عادة كلمة نسمي بها مجموعة الصور التي تتحرك في العمل الأدبي. وكلمة الشكل تستتبع عادة كلمتين تتممانها هما المضمون والمحتوى، ولقد يكون هنالك فرق ما فيما لو اعتبرنا الشكل مبدأ

تشكيل أو مبدأ احتواء. فهو بوصفه مبدأ تشكيل قد يرى بوصفه سرداً ينظم زمنياً ما دعاه ملتن في زمنٍ حرصَ أصحابه على الدقة في المصطلحات «مادة» شعره. أما الشكل بوصفه مبدأ احتواء فقد يرى بوصفه المعنى الذي يمسك بأجزاء القصيدة معاً في بنية متزامنة.

تتصل المعايير الأدبية التي ندعوها بشكل عام كلاسيكية أو نيوكلاسيكية، وهي المعايير التي سادت في أوروبا الغربية من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر بالمرحلة الشكلية أوثق اتصال. إذ يجري التركيز فيها على النظام والوضوح: النظام بالنظر لأهمية تبين وجود شكل مركزي، والوضوح بسبب الشعور بأن هذا الشكل يجب ألا يتبدد أو يغيم بل يجب أن يبقى على علاقة مستمرة بالطبيعة التي هي محتواه. ويميز هذا التوجه الحركة الانسانية بمعناها التاريخي [أي حركة إحياء العلوم الكلاسيكية في عصرالنهضة]، وهو التوجه الذي يحرص من جهة على فنون البلاغة والصناعة اللفظية وعلى العناية بالتاريخ والأمور الأخلاقية من الجهة الأخرى.

والكتّاب الذين يمثلون المرحلة الشكلية مثل بن جونسن يكونون واثقين من أنهم على صلة بالواقع وأنهم يتبعون الطبيعة، غير أن الأثر الذي يحدثونه يختلف تمام الاختلاف عن الواقعية الوصفية التي نجدها في القرن التاسع عشر، ويكمن الاختلاف في مفهوم المحاكاة عند الطرفين. ففي المحاكاة الشكلية أو الأرسطية لا يعكس العمل الفني الأحداث والأفكار الخارجية بل يوجد بين المَثَل [المعيَّن] والفكرة [المجرَّدة]. وما الأحداث والأفكار إلا مظاهر من محتوى العمل، وليست حقولاً خارجية للملاحظة. ولا يقصد بالروايات التاريخية أن تبصِّرنا بالحقبة التاريخية التي تتناولها، ولكنها روايات مثالية، أي أنها أمثلة من الأفعال، وهي مثالية بمعنى أنها تعرض الشكل العام للأفعال الإنسانية. (ومن عجائب الصدف اللغوية أن كلمة «مثالية» صفة من مثال، الحالة المفردة، ومثال، الحالة العامة، أو الفكرة المجردة). لقد كان كل من شيكسبير وجونسن شديد الاهتمام بالتاريخ، ولكن مسرحياتهما تبدو خارج الزمن. ولم تكتب جين أوستن روايات تاريخية، ولكن الصورة التي تعطيها للمجتمع أثناء فترة الوصاية Regency ذات

قيمة تاريخية معينة لأن الكاتبة تمثل طريقة متأخرة من طرقِ اتباع الطبيعة أكثر اهتماماً بالأمور الخارجية .

إن القصيدة في رأي هاملت الذي كان (رغم انه يتحدث عن التمثيل) يردد فكرة مألوفة في بويطيقا عصر النهضة تحمل المرآة للطبيعة . ويتوجب علينا أن ننتبه إلى ما يعنيه هذا الكلام : إن القصيدة ليست هي المرآة . ولا هي تخلق ظلاً للطبيعة وحسب، بل تجعل الطبيعة تنعكس في شكل القصيدة الحاوي . ولذا فإن الوحدات التي يعزلها الناقد عندما يأتي لمعالجة الرموز هي تلك التي تظهر التشابه النسبي بين القصيدة والطبيعة التي تحاكيها . وأفضل تسمية نطلقها على الرمز من هذه الناحية هي الصورة . ولقد جرت العادة أن نربط كلمة «الطبيعة» بالعالم الخارجي ، ولذا فإننا نميل إلى اعتبار الصورة نسخة عن شيء موجود في الطبيعة . ولكن المصطلحيْن أوسع من ذلك بكثير. فالطبيعة تضم النظام الفكري إلى جانب النظام المكاني ، وما ندعوه عادة بالفكرة قد يكون صورة شعرية أيضاً .

إن من العسير علينا أن نجد مبدأ نقدياً أبسط من الحقيقة القائلة إن أحداث القصة الأدبية ليست حقيقية بل افتراضية . ولكن لسبب ما ، لم يرافق ذلك اتفاق عام على أن الأفكار في الأدب ليست مقولات حقيقية وإنما هي صيغ لفظية تحاكي المقولات الحقيقية . فقصيدة «مقال في الإنسان» لا تشرح نظاماً فلسفياً في التفاؤلية الميتافيزيقية يقوم على فكرة سلسلة الوجود. بل هي تستخدم ذلك النظام مثالا تقيم عليه سلسلة من الأقوال الافتراضية تكاد تكون عديمة الفائدة لو اعتبرت مقولات فلسفية ولكنها غنية المعاني والايحاءات إذا ما قرئت في سياقها الصحيح بوصفها أقوالا حِكَمية . وهي بوصفها أقوالاً حكمية أو بنى لفظية محكمة، رنّانة، يتجه معناها إلى داخلها، قد تنطبق على ملايين المواقف الانسانية التي لا يربطها بالتفاؤلية الميتافيزيقية رابط . ولا بد أن تقرأ توماثية دانتي وأبيقورية لوكريشيس ومذهب وحدة الوجود الذي يعبر عنه وردزورث في بعض قصائده بالطريقة ذاتها مثلما نفعل مع غِبْن أو مكولي أو هيوم عندما نقرأهم لما تتميز به أساليبهم وليس لما تتناوله كتاباتهم من موضوعات .

يبـدأ النقد الشكلي بدراسة الصور التي تضمها القصيدة بهدف اكتشاف نمطها المميز. فالصور المتواترة أو التي تتكرر أكثر من سواها تشكّل سلَّمَها الموسيقي،إن صح التعبير، بينما تربط الصور المتغيرة أو المتناثرة أو المنفصلة نفسها إلى هذا السلَّم على شكل بنيانٍ متعدد المستويات يشكّل النظير النقدي للمستويات التي توجد في القصيدة ذاتها. فلكل قصيدةٍ حزمةُ صُوَرِها المطيافية التي يستدعيها نوعها الأدبي وميولُ كاتبها وعدد لا يحصى من العوامل الأخرى. فصور الدم والأرق في مكبث مثلاً ذات أهمية ثيمية، وهذا أمر طبيعي جداً في مأساة تقوم على القتل والندم. ولذا فإن اللونين اللذيْن يشير إليهما البيْت «يجعل الاخضر أحمر» يختلفان في الشدة الثيمية. فاللون الأخضر يرد عرضاً ومن أجل المقابلة، أما الأحمر فهو بوصفه أقرب إلى مقام المسرحية ككل، أشبه بتكرار النغمة القريبة من ذلك المقام الموسيقي. لكن العكس هو الصحيح في المقابلة بين اللونين الأحمر والأخضر في قصيدة «الحديقة» لمارفل.

إن شكل القصيدة يظل هو هو سواء أدرسناها بوصفها سرداً أو بوصفها معنى. ولذا يمكن أن ندرس بنية الصور في مكبث بوصفها نسقاً يستمد من النص أو إيقاعاً من التكرار تسمعه آذان النظارة. وهناك شعور غامض بأن الطريقة الثانية تفضي إلى نتيجة أبسط ولذا يمكن استخدامها لضبط الحذلقات التي قد تفضي إليها دراسة النص. لكن القياس على الموسيقى قد يفيد هنا أيضاً. فجمهور المستمعين الذين يصغون إلى سمفونية من السمفونيات لا يعرف الشخص العادي فيهم شيئاً عن بنية السوناتا وتضيع عليه كل اللطائف التي يمكن اكتشافها عن طريق تحليل النوتات المكتوبة. لكن تلك اللطائف موجودة في الصيغة المعزوفة ويستطيع الجمهور سماع كل نوتة تعزف ولذا فإنه يستوعبها بوصفها جزءاً من تجربة تسير في خط مستقيم. أي أن إدراكها يقع تحت سطح مستوى الوعي، ولكنه إدراك لا يقل عن سواه من حيث أنه إدراك حقيقي. ويصح هذا على الاستجابة للصور الموجودة في مسرحية شعرية شديدة التركيز.

ان تحليل الصور المتكررة هو بطبيعة الحال أحد الأساليب الرئيسة التي يستخدمها النقد البلاغي أو «الجديد» أيضاً. والفرق هو أن النقد الشكلي يعيد، بعد ربط الصور

بشكل القصيدة الأساسي، صياغة ما هو وجه من أوجه الشكل على هيئة مقولات من مقولات الكتابة التي تعتمد المحاكمة الفكرية. أي أن النقد الشكلي يشرح، والشرح هو عملية ترجمة ما تعنيه القصيدة ضمناً إلى لغة المحاكمة الفكرية الصريحة. ولا يحمّل الشرح الجيد بطبيعة الحال القصيدة ما لا تحتمل من الأفكار: بل يقرأ ما فيها ويترجمه، والأدلة التي توجد في القصيدة تقدم عن طريق دراسة بنية الصور التي يبدأ بها الشرح. وما نحصل عليه من شعور بالكياسة وبالرغبة في اجتناب الشطط مردُّه أن مقدار التأكيد في النقد يجب أن يتناسب مع مقدار التأكيد في القصيدة.

يؤدي الفشل من الناحية العملية في التفريق بين أبسط عناصر الأدب، كالتفريق بين القصص والوقائع، بين الفرض والتأكيد، بين الكتابة الإبداعية والكتابة التي تعتمد على المحاكمة الفكرية - يؤدي هذا الفشل إلى ما وصف في النقد بوهم المقصد[١٩]، وهو الوهم القائل إن الشاعر يبدأ بقصد نقل المعنى للقاريء وأن واجب الناقد الأول هو أن يكتشف ذلك القصد. لكن كلمة القصد تتضمن القياس، فهي تعني وجود علاقة بين شيئين هما في العادة مفهومٌ وفعلٌ. وتدل بعض الكلمات الأخرى على هذه العلاقة دلالة أوضح: فلو قلنا إن المرء «يستهدف» شيئاً لعنى ذلك أن ثمة هدفا وقذيفة وضعا في خط واحد. ولذا فإن هذه الكلمات لا تنتمي إلا إلى الكتابة التي تعتمد على المحاكمة الفكرية حيث تكون المطابقة بين النسق اللفظي وبين ما تصفه ذات أهمية قصوى. ولكن ما يهم الشاعر بالدرجة الأولى هو أن ينتج عملاً فنياً، ولذا فإن قصده لا يمكن التعبير عنه إلا بشكل يكرر نفسه.

معنى هذا أن مقصد الشاعر يتجه إلى الداخل، إلى وضع الكلمات معاً، لا إلى وضع الكلمات في خط المعاني، ولو حصلنا على القدرة التي حصل عليها غلفر في مملكة غْلَبْدَبْدْرِبْ لاستحضار روح شيكسبير مثلاً لسؤاله عما عنى بهذه القطعة أو تلك من مسرحياته لما حصلنا إلا على الجواب الذي يحطّم الأعصاب لتكراره: «أردتها أن تشكل جزءاً من المسرحية». ولقد نلاحق هذا المقصد المتجه إلى الداخل حتى في النوع الأدبي حيث نجد أن الشاعر يقصد أن يكتب، لا مجرد قصيدة، وانما قصيدة من

نوع معين . ويجدر بنا ، لدى قراءة رواية **زليخا دوبسن** [لماكْسْ بيربوم] على سبيل المثال باعتبارها وصفاً للحياة في أوكسفرد أن نكون على وعي بالقصد الساخر. وإذن يتعين علينا أن نفترض افتراضا عظيم الأهمية في مجال التعليم والتعلم وهو أن العمل كما وصلنا يمثل السجلّ النهائي لمقصد الكاتب. ويكفي ، جواباً على الكثير من العيوب التي يظن الناقد الذي تعوزه التجربة أنه وجدها ، أن نقول له : «ولكن هكذا يجب أن يكون العمل» . وكل ما عدا ذلك من أقوال عن المقصد مهما بلغ من اكتمال توثيقها تكون أقوالاً مشكوكاً في صحتها. قد يغير الشاعر قصده أو قد يتغير اتجاهه ؛ ولقد يكون قصد شيئاً وفعل غيره ثم برر ما فعل. (وقد عبَّر رسم كاريكاتوري في مجلة **النيو يوركر** قبل سنوات عن هذه المشكلة أجمل تعبير فصوَّر نحّاتاً يتأمّل تمثالاً انتهى للتوّ منه وهو يقول لصديقه : «صحيح ، الرأس أكبر من اللازم ؛ عندما أضعه في المعرض سوف أدعوه[ المرأة ذات الرأس الكبير ] . أما إذا رأى الناقد أن المقصد ما يزال ظاهراً في القصيدة فإن هذا يعني أنه يعتبر القصيدة غير مكتملة ، مثلها مثل مقالة الطالب الجديد في الجامعة التي يتوجب على قارئها أن يتحرَّز باستمرار عما عساه كان يدور في ذهن كاتبها . وإذا ما كان الكاتب قد قضى نحبه منذ قرون فإن هذه التحزرات لا يمكن أن تنفعنا في شيء مهما كانت مغرية .

نخلص من هذا إلى القول إن ما قصده الكاتب هو حرفياً القصيدة ذاتها ، وما قصده في أي مقطع منها هو، بمعناه الحرفي ، جزء من القصيدة. ولكن المعنى الحرفي ـ كما وجدنا ـ متغير غامض. وقد لا يقنع القاريء الجواب الذي تعطيه روح شيكسبير المستحضرة . قد يشعر أن شيكسبير، على عكس ما لارميه مثلا، شاعر يمكن الوثوق به ، وأنه قصد القطعة المعنية أن تكون مفهومة بذاتها (أي انها تضم معنى وصفياً أو معنى يمكن أن تعاد صياغته بكلمات أخرى) . ولا شك أن شيكسبير قصد ذلك ، ولكن علاقة القطعة ببقية المسرحية تخلق عدداً لا يحصى من المعاني لها . ومثلما قد ينجح الرسم المعبّر لقطةٍ يرسمه رسام ماهر في أن ينقل بعدد قليل من الخطوط الجزئية كل التجربة القططية لكل من نظر إلى الرسم ، فقد يضم ذلك النسقُ الرائعُ البناءِ من الكلمات ، وهو

النسق الـذي نعـرفه باسم **هاملت**، قدراً من المعاني لن تنجح المكتبة النقدية الهائلة المتنامية حول المسرحية في استنفاده. أما الشرح الذي يترجم التلميح إلى تصريح فليس يفعل أكثر من عزل المعنى، صغر أم كبر، الذي يناسب بعض القراء أو يثير اهتمامهم أحياناً. والترجمة هذه عملية لا علاقة للشاعر بها. والعلاقة بين الشرح وأي من الكتب المقـدسـة مثل الكتاب المقدس المسيحي أو الأناشيد الفيدية علاقة أوضح من ذلك بكثير، وهي تدل على أن كمية الشروح التي تستدعيها البنية الشعرية عندما تصل قدراً معيناً من التركيز أو تستقطب قدراً معيناً من الاهتمام الاجتماعي، تكون كمية الشروح تلك بلا حدود. ولا تزيد هذه الحقيقة في غرابتها عن غرابة الحقيقة القائلة إن العالِمَ يصوغ قانوناً تمثله ظواهر يفوق عددها كل الظواهر التي بوسعه ان يلاحظها أو يحصيها، وليس هناك ما يدعو أحداً للتساؤل مع بُلَهاء غولدسمث كيف يضم رأس الشاعر الصغير كل تلك الكمية من المُلَح والحِكَم والعلوم مما أعطاه كل من شيكسبير ودانتي للعالم.

ومـع ذلـك يبقى الفن شيئاً فيه أسرار، شيئاً يثير العجب. ولقد ميَّز كارلايل في **الخياط وقد خيط** بين الرموز الخارجية مثل الصليب والراية الوطنية، وهي الأشياء التي لا قيمة لها بذاتها ولكنها علائم أو مؤشرات تشير إلى شيء وجودي، وبين الرموز الداخلية التي تضم الأعمال الفنية. وقد نميز نحن، على هذا الاساس، بين نوعين من الأسرار. (هناك نوع ثالث: الأسرار التي هي بمثابة الأحاجي التي تنتهي عندما تُحَلّ، وهذه تنتمي إلى الفكر المعتاد ولا علاقة لها بالفنون إلا من حيث استخدامها لأساليبه). والنوع الأول يتعلق بالجوهر المجهول أو الذي تستحيل معرفته، وهو النوع الخارجي من الأسرار، وهو نوع لا يدخل فيه الفن إلا إذا استخدم لتوضيح شيء آخر، كالفن الديني بالنسبة لمن كان همُّه الأول هو العبادة. أما النوع الداخلي من الأسرار فهو النوع الذي يبقى سراً في ذاته مهما بلغت درجة معرفتنا به، ولذا فهو ليس سراً منفصلاً عن المعلوم. والسر في عظمة **الملك لير ومكبث** ليس مصدرَهُ الحَجْبُ بل الكَشْفُ، ليس المجهول أو الذي لا تمكن معرفته في العمل بل هو شيء لا تحده حدود في العمل.

يمكن القول بطبيعة الحال إن الشعر ليس نتاج الفعل الارادي القصدي للوعي مثل الكتابة التي تعتمد على المحاكمة الفكرية فقط بل هو أيضاً نتاج عمليات تحت الوعي أو تسبقه، عمليات نصف واعية أو لا واعية، أو مهما كانت الكناية السيكولوجية التي تفضلها. فكتابة الشعر تستدعي قدراً عظيماً من قوى الإرادة، ولكن جزءاً من تلك القوى لا بد أن يستخدم في محاولة إخفائها بحيث يصبح جزءٌ كبير مما يكتب المرء لا إرادياً. ولا شك أن هذا صحيح مثلما يصح أيضاً قولنا إن التكنيك الشعري، مثل كل تكنيك آخر، أمر تتحكم فيه العادة بحيث يصبح مهارة مكتسبة لا واعية مع مرور الزمن. ولكنني أشعر أن المعطيات الشعرية في نهاية المطاف لا يمكن تفسيرها إلا داخل نطاق النقد، ولذا فإنني غير ميّال إلى تفسير الحقائق الأدبية بالصيغ السيكولوجية المبتذلة. ومع ذلك فقد غدا من المستحيل الآن تفادي كلمة «خلاق» بكل ما توحيه من تماثلات بيولوجية عندما نتكلم عن الفنون. والخلق، سواء كان من فعل الله أو الانسان أو الطبيعة يبدو فعلاً قصده الوحيد إلغاء القصد، إلغاء الاعتماد النهائي على شيء آخر أو العلاقة بشيء آخر، وتحطيم الظل الواقع بين الخلق والتصور*.

كان بودي أن يحظى النقد بشاعر مثل ساميُول بَتْلر ليصوغ بعض المفارقات التي تتضمنها هذه المماثلة بين العمل الفني والكائن الحي. إن بوسعنا أن نصف ما يحدث للزنبقة عندما تتفتح في الربيع وعندما تتفتح الأقحوانة في الخريف وصفاً موضوعياً، ولكننا لا نصف ما يحدث من داخل النبتة إلا بواسطة كنايات مستمدة من الوعي الإنساني نعزوها إلى فاعل هو الله أو الطبيعة أو البيئة أو القوى الحيوية [باصطلاح برغسن] أو النبتة ذاتها. فعندما نقول إن الزهرة «تعرف» متى يحين وقت تفتحها فإننا إنما نسقط عليها كناية المعرفة، ولو قلنا إن «الطبيعة تعرف» فنحن نستورد إلى علم الأحياء مذهب «أُمّنا الطبيعة»

* يستعير فراي هنا بعضاً من ألفاظ قصيدة «الرجال الجوف» لإليوت هي:
بين التصور والخلق
بين العاطفة والاستجابة
يسقط الظل.

الذي عفا عليه الزمن. وأنا أفهم حق الفهم اعتبار علماء الأحياء لهذه الكنايات الغائية كنايات مربكة لا ضرورة لها وأنها من قبيل تجسيد ما لا يتجسد. ويصح هذا الكلام على النقد إلى الحد الذي يتوجب فيه على النقد أن يتعامل مع الأمور التي لا يصل إليها الفكر باستثناء الوعي والإرادة التي يوجهها المنطق. ولو قال ناقد إن ناقداً سواه قد توصل إلى قدر كبير من دقائق المعاني عند شاعر لم يكن [أي الشاعر] في أغلب الظن على علم بها فإن هذا القول يشير إلى المماثلة البيولوجية. وأغلب الظن أن قطعة الثلج الساقطة من السماء لا تدرك أنها تشكل بلّورة، ولكن ما تفعلُه قد يستحق الدراسة حتى ولو تركنا ما يدور بخلدها جانباً.

لا يعلم الكثيرون أن كلّ الشروح تفسيرات أليغورية، أو ربط لأفكار ببنية الصور الشعرية، إذ حالما يسمح الناقد لنفسه بالتعليق على قصيدة من القصائد تعليقاً أصيلاً (مثل: «يبدو أن شيكسبير يحاول في هاملت أن يصوّر مأساة التردّد») فإنه يكون قد بدأ بالقراءة الأليغورية. ولذا فإن الشرح ينظر للأدب في مرحلة الشكلية بوصفه أليغوري كامنة من الأحداث والأفكار. والعلاقة بين هذه الشروح وبين الشعر هي مصدر المقابلة التي طورهـا عدد من نقـاد الفترة الرومانسية بين الرمزية والأليغوري، حيث قصدوا بالرمزية مجموعة الصور ذات المغزى الثيمي. والمقابلة هنا هي بين التناول «المجسّد» للرموز، وهو التناول الذي يبدأ بصور الأشياء الحقيقية وينطلق منها نحو الأفكار والمقولات، وبين التناول «المجرّد» الذي يبدأ بالفكرة ثم يحاول اكتشاف صورة مجسّدة تمثل تلك الفكرة. وهذا التمييز صحيح بحد ذاته ولكنه وضع عقبة كأداء في طريق النقد الحديث لأن كلمة «أليغـوري» نفسها تستعمل بشكل يخلو من الدقة تماماً لوصف عدد كبير من الظواهر الأدبية المختلفة.

إننـا نحصل على أليغوري حقيقية عندما يشير الشاعر صراحة إلى علاقة صوره بأمثلة وأفكار. وبذا يحاول أن يبيّن كيف يمكن للشروح التي تتناوله أن تمضي. ويكون الكاتب أليغوريا كلما اتضح أنه يقول: «وأقصد بهذا ذلك أيضاً». وإذا ما لاح أنه يفعل

ذلك باستمرار جازَ لنا أن نقول بحذر إن ما يكتبه هو أليغوري . فالسرد في **ملكة الجن** على سبيل المثال لا يفتأ يحيل إلى الأمثلة التاريخية ، والمعنى لا يفتأ يحيل إلى التعاليم الأخلاقية إضافة إلى الوظيفة التي يؤديانها في القصيدة . وهذا يعني أن الأليغوري أسلوب من أساليب المطابقة [باصطلاح الموسيقى] كالترجيع*. وهذا الأسلوب يستعمله دانتي وسبنسر وتاسو وبَنْيَنْ في كل أعمالهم التي يمكن أن نصفها بأنها قُدّاسات الأدب وأوراتورياته** [من حيث إن هذه يكثر فيها استخدام المطابقة والترجيع] . أما أريوستو وغيته وإبسن وهوثورن فيكتبون بالأسلوب الحر الذي يلجأ فيه الكاتب إلى الأليغوري كلما خطر له ذلك . ولكن حتى الأليغوري المستمرة تشكل بنية من الصور لا من الأفكار المقنَّعة ، وعلى الشرح أن يمضي معها تماماً كما يمضي مع كل أنواع الأدب الأخرى ليرى أي الأفكار والأمثلة توحي بها الصور ككل .

إن الناقد الشارح كثيراً ما ينحاز ضد الأليغوري دون أن يعرف السبب ، وهو أن الأليغوري المستمرة تحدد اتجاه شروحه ، وبذا تحد من حريته . ولذا فهو كثيراً ما يحضنا على أن نقرأ سبنسر وبَنْيَنْ مثلاً بالتركيز على القصة وإهمال الاليغوري ، قاصداً بذلك أن شرحه هو أجدر بالاهتمام . أو قد يعرف الاليغوري بشكل يجعلها لا تنطبق على القصائد التي يحبها . وهذا النوع من النقد قمين بأن يعتبر كل انواع الأليغوري أسلوباً ساذجاً قوامه ترجمة الأفكار إلى صور.

إن الاليغوري الساذجة شكل مقنَّع من أشكال الكتابة التي تعتمد على المحاكمة الفكرية وهي تنتمي إلى الأدب التعليمي الموجَّه إلى المستويات الابتدائية ، وهو الأدب الذي يضم المباديء الأخلاقية التي تناسب الصفوف المدرسية ، والحكايات التى تحض

---

* الطباق هو الاصطلاح الذي يعطيه قاموس المورد مقابلاً لكلمة counterpoint ، وهي اصطلاح موسيقي يعني إضافة لحن لآخر تتطابق فيه جميع نوتاتهما ، أو إضافة لحن مستقل إلى لحن آخر طبقاً لقوانين الهارمونية الثابتة ، بحيث يكون اللحنان عملاً موسيقياً متناسقاً ، ولعل هذا هو المعنى الذي يقصده فراي . أما الترجيع فهو في الموسيقى فن ترديد المقاطع بالمقامات ذاتها أو بمقامات تتصل ببعضها هارمونياً .

** ربما كان أبسط تعريف للأوراتوريو انه أوبرا لا تمثل ، وهو عادة يتناول موضوعات دينية .

على العبادة والإخلاص، والاستعراضات ذات الدلالات المحلية وما أشبهها. وعمادها الأفكار المعتادة التي تشجّعها التربية والطقوس، وشكلها المعتاد هو المشهد الاحتفالي العـابر. وما أسرع ما تأخذ الأفكار الشائعة تحت تأثير مناسبةٍ معينةٍ ما شكل التجارب الحسّية ثم تختفي مع اختفاء المناسبة. وتعتبر هزيمة التخريب والفُرْقَةِ على يدِ الحُكْمِ الرَّشيد وتشجيعِ التجارة [وهذه أسماء لشخصيّات في قصة مبسَّطة] ثيمةً مناسبةً لعرضٍ احتفـاليٍّ هدفـه تسليةُ المَلِك الـزائر نصفَ ساعةٍ من الزمن. وتلعب «وسائل الاتصال السمعية البصرية» دوراً أليغوريا مشابهاً في التربية المعاصرة. وبالنظر لاعتماد الأليغوري الساذجة على هذا العنصر الاستعراضي فإن مركز ثقلها يكمن في فنون التصوير، وتنجح عندما يستجيب لها الناس بوصفها نوعاً من التعليقات الذكية المناسبة للظروف، كما هي الحال في الصور الكاريكاتورية السياسية. أما الصور الجدارية والتماثيل السياسية التي تستخدم الأليغوري الساذجة التي تنحو منحى الجد ويقصد منها أن تدوم فسرعان ما يعفو عليها الزمن.

هناك في أحد نقيضي الشرح إذن الأليغوري الساذجة التي يبلغ من لهفتها لتوصيل مغزاها الأليغوري أنها تفتقر إلى البؤرة الأدبية أو الافتراضية. وعندما أقول إن الأليغوري الساذجة يتجاوزها الزمن فإنني أقصد أن أي أليغوري تقاوم التحليل الأوّلي للصور ـ أي الأليغوري التي هي كتابة فكرية ألصقت بها صورة توضيحية أو صورتان ـ أن أي أليغوري من هذا النوع يجب ألا تعامل بوصفها أدباً قدر معاملتها بوصفها وثيقة من وثائق تاريخ الأفكار. وعندما يقدم لنا مؤلف إسدراس* مثلا الرؤيا الأليغورية عن الصقر، ثم يقول: «انظروا عن يمينه حيث نمت ريشة حكمت الأرض برمتها» فإن من الواضح أنه غير مهتم بالصقر بوصفه صورة شعرية اهتماماً يقنعه بالبقاء ضمن حدود التعبير الأدبي. إن أساس

* هو عزرا، وكتابه هذا هو من الكتب المشكوك في صحتها: Apocrypha والريشة التي يذكرها فراي يترجمها مترجمو الكتاب المقدس في طبعة أوكسفرد وكيمبرج بالجناح.

التعبير الشعري هو الاستعارة وأساس الآليغوري الساذجة هو الاستعارة المختلطة*

وهناك ضمن حدود الأدب سُلّم للقيم المتغيرة يضم في أحد طرفيه كتابات أليغورية يكـاد وضـوحها يقصيها من عالم الأدب ويضم في طرفه الآخر كتابات يصعب تحديد معانيها لأنها تناهض الوضوح وتحتقر الأليغوري . فهناك أولاً كتب الأليغوري المتصلة مثل **رحلة الحاج** و**ملكة الجن**، ثم نصادف الكتابات الاليغورية ذات الأسلوب الحر التي ذكرنـاهـا للتو. وتأتي بعد ذلك البنى الشعرية ذات المحتوى المذهبي الذي يصعب تجاهله، وفيها تشكل القصص الداخلية أمثلة توضيحية، ومن أمثلتها ملحمتا ملتن. ثم نجد بعد ذلك، في الوسط تماماً من سلمنا أعمالا تكون لبنية الصور فيها، مهما بلغ من غناها، علاقة ضمنية فقط بالأحداث والأفكار، وهذه تضم معظم أعمال شيكسبير. ثم تبدأ الصور الشعرية بعد ذلك بالابتعاد عن الأمثلة والأفكار ويزداد فيها الميل إلى السخرية والمفارقة. وهنا يشعر الناقد الحديث بالراحة لأن هذا النوع من الأدب أقرب إلى النظرة الحرفية الحديثة للأدب، أي إلى الشعور بأن القصيدة تعني الابتعاد عن القول الصريح.

يعرف الجميع عدة أنواع من هذه الصور الساخرة المناهضة للأليغوري. فمنها الرمز المعتاد عند مدرسة الشعراء الميتافيزيقيين الذين ظهروا في فترة الباروك، أو ما ندعوه بالمجـاز الـذهني أو التوحيد القصري لما لا يتحد في العادة. وتستند مفارقات الشعر الميتـافيزيقي على الإحسـاس بانهيار العلاقة الداخلية بين الفن والطبيعة وتحولها إلى علاقة خارجية. ومن تلك الأنواع أيضاً الصورة البديلة عند أصحاب الحركة الرمزية، وهي الصورة التي تستخدم للايحاء بالأشياء وتتجنب تسميتها. ومن أنواعها كذلك ذلك النوع من الصور الذي سماه السيد إليوت المعادل الموضوعي، أي الصورة التي تنشيء بؤرة داخلية تتركز فيها العواطف وتكون في الوقت ذاته بديلاً عن فكرة. ومن أنواعها رابعاً نوع

---

* تقـوم الاستعـارة عنـد رتشـردز على عنصرين: الفحوى والواسطة؛ أما الاستعارة المختلطة فيترك مستعملهـا واسطة الاستعارة التي يبدأ بها ويستعمل سواها إما بسبب الاهمال أو بسبب الرغبة في الوصول إلى تأثير أقوى. ومن أمثلة الاستعارة المختلطة قول القائل: «إسق جذوة المعرفة تثمر» حيث خلط القائل بين المعرفة بوصفها شجرة تثمر وبين المعرفة بوصفها جذوة تضيء.

وثيق الصلة بالمعادل الموضوعي إن لم يتطابق معه، وهو الرمز الهيرالدي، أي الصورة الدالّة التي تتبادر إلى الذهن عندما نفكر في كلمة «الرمز» في الأدب الحديث: عندما نفكر مثلاً في الحرف القرمزي عند هوثورن، وبالحوت الأبيض عند ملفل، وبالوعاء الذهبي عند جيمس، وبالمنار عند فرجنيا ولف. وتختلف هذه الصور عن الصور المستخدمة في الأليغوري الحقيقية من حيث غياب العلاقة المستمرة بين الفن والطبيعة. وتكون العلاقة بين الصور الدالة الهيرالدية وبين القصة والمعنى علاقة مفارقة وسخرية على النقيض من الرموز الأليغورية التي يستخدمها سبنسر على سبيل المثال. فهي توقف السرد بوصفها وحدة معنى، وتربك المعنى بوصفها وحدة سرد. وتمزج بين صفات ما دعاه كارلايل بالرمز الداخلي الذي يضم مغزاه في ذاته وبين الرمز الخارجي الذي يشير إشارة محيِّرة إلى شيء آخر. ويعتمد أسلوب الرمز هذا على احساس قوي بوجود تعارض داخلي بين الناحيتين الحرفية والوصفية في الرموز، وهو التعارض الذي جعل مالارميه وزولا يقفان على طرفي نقيض في أدب القرن التاسع عشر.

نصل بعد ذلك إلى أساليب أبعد حتى من ذلك في اجتناب المباشرة، مثل الايحاءات الشخصية الخاصة، أي الرموز التي قصد منها ألا تفهم تماماً، ومثل الاستهزاءات الدادائية المتعمدة وغيرها من الرموز التي توشك أن تصل إلى آخر حدود التعبير الأدبي. وعلينا أن نضع كل هذه المستويات المتباينة التي يمكن للشرح أن يتناولها نصب أعيننا حتى نصحح نظرةنقاد القرون الوسطى وعصر النهضة الذين اعتبروا كل شعر ذي شأن قابلاً للمعالجة بوصفه أليغوري مستمرة، ونظرة النقاد المحدثين الذين يعتبرون كل الشعر مناهضاً للأليغوري وقائماً على المفارقة.

وصلنا إذن إلى تصور للأدب يرى فيه كياناً من الابداعات الافتراضية التي لا ترتبط ارتباطاً ضرورياً بعالم الحقائق والوقائع وليست بالضرورة منفصلة عنها ولكنها قد ترتبط معها ارتباطات لا حصر لها تتراوح ما بين الصراحة القصوى و الصراحة الدنيا. وتذكرنا هذه العلاقة بعلاقة الرياضيات بالعلوم الطبيعية. فالرياضيات، كالأدب، تمضي في افتراضاتها عن طريق التماسك الداخلي لا عن طريق الوصف والإخلاص للطبيعة.

وعنـدمـا تطبق على الوقائع الخارجية فان ما يخضع للاختبار هو انطباقها عليها وليس صدقها. وبما أنني اخترت القطة فيما يبدو رمزاً دلالياً في هذه المحاولة فإنني ألاحظ أن هذه النقطة تحتل مكاناً بارزاً في النقاش الذي دار بين ييتس وستيرج مور[٢٠] حول مشكلة قطة رَسْكِن، التي التقطها رسكن ورماها من النافذة رغم أنها لم تكن هناك. إن على كل من يريد اختبار ما في ذهنه بواسطة الواقع الخارجي أن يبدأ من مسلمة إيمانية. فالفرق بين الحقيقة التجريبية وبين الوهم ليس فرقاً عقلانياً، ولا يمكن إثباته منطقياً. إنه فرق لا تثبتـه إلا الضـرورة العملية العاطفية لافتراض وجوده. لكن هذه الضرورة لا وجود لها بالنسبة للشاعر بوصفه شاعراً، وليس هناك من سبب شعري يدعوه إلى تأكيد وجود أي قطة من القطط، حقيقية كانت أم رسكنية، أو إلى إنكار ذلك الوجود.

هذا التصور للفن المتصل بالواقع بعلاقة لا هي بالمباشرة ولا هي بالسلبية بل هي علاقة ممكنة يحلّ مشكلة الفصل التقليدي بين الإمتاع والتعليم، بين الأسلوب والرسالة. و«الإمتاع» لا ينفصل عن اللذة، ولذا فهو يفتح الطريق نحو اللذة الاستطيقية التي ألمحنا إليها في المقدمة، أقصد العجز عن التمييز بين نواحي التقويم الشخصيةواللاشخصية. والنظرية التقليدية الخاصة بالتطهير تعني أن الاستجابة العاطفية للفن ليست هي استثارة عاطفة حقيقية بل هي استثارة عاطفة حقيقية والتخلص منها على موجةِ شيءٍ آخر. وقد ندعو هذا الشيء الآخر الطرب أو النشوة: إنه الرؤيا المتضمنة تحرّر الشيء من التجربة، أو الاستجابة التي يستثيرها في القاريء تحوّل التجربة إلى محاكاة، وتحوّل الحياة إلى فنّ، وتحوّل الرتابة إلى لعب. والتعليم الحرّ يجب أن يعني تحرير شيء ما طبعاً. وتوحي استعـارة الخَلْق بصـورة الميلاد الموازية لها، تعني ظهور كائن عضوي جديد ليستقل بحياته. وتُنْتِج نشوةُ الخلق وما تستدعيه من استجابة على أحد مستويات الجهد الخلّاق كأكأة الدجاجة، وتنتج على مستوى آخر ما دعاه النقّاد الإيطاليون بال sprezzatura وما دعتـه ترجمـة هوبي لكتـاب كاستليوني* بال recklessness [التهـور، الانـدفـاع]، أو

* الكتاب الذي يشير له فراي هو كتاب **Il Cortegiano** (١٥٢٨) الذي ترجمه السير توماس هو بي سنة ١٥٦١. وهو كتاب يصف مؤهلات رجال البلاط العلمية والسلوكية.

الاحساس بالخفة أو بالانطلاق وهو الإحساس الذي يرافق الانضباط التام، عندما لا نعود قادرين على التمييز بين الرقص والراقصة* .

إن من المستحيل فهم تأثير ما دعاه ملتن «بالمأساة الرائعة» على أنه تأثير يؤدي إلى شعور حقيقي بالكآبة أو الأسى. فلا شك أن مسرحية الفرس لاسخيلوس ومكبث لشيكسبير من المآسي، ولكنهما تتصلان بالنصر في سَلامس وبتولّي جيمس الأول لمقاليد الحكم في بريطانيا، وهما مناسبتان من مناسبات الفرح الوطني. لقد طبق بعض النقاد نظرية العاطفة الحقيقية على شيكسبير نفسه فتحدثوا عن «فترة مأساوية» يدّعون أنها ألمّت به بين عامي ١٦٠٠ و١٦٠٨. لكن أكثر الناس سوف يشعرون بالنشوة لو أنهم انتهوا للتوّ من تأليف مسرحية تبلغ في جودتها جودة الملك لير، ومع أننا لا نملك الحق لأن ننسب لشيكسبير مثل هذا الشعور، إلا أن هذه هي الطريقة الصحيحة التي تصف استجابتنا للمسرحية. وقد نستغرب حين ندرك أن فقء عيني غلوسْتر أمر ينتمي إلى عالم التسلية، خاصة وأن اللذة التي نحصل عليها من العملية لا علاقة لها بالسادية. وإذا ما كان عمل أدبي ما يقبض النفس فلا بد أن السبب يكمن في كتابة العمل نفسه أو في استجابة القاريء له. إذ يبدو ان الفن يولّد فينا نوعاً من الخفة التي هي أشمل من اللذة رغم أنها غالباً ما تدعى باللذة ـ وهذا ما يدعوها به وردزورث على سبيل المثال. لقد قال بليك إن «البذخ هو الجمال» «Exuberance is beauty» . وهو قول يبدو لي أنه يتضمن الحل النهائي ليس فقط للقضية الهامشية حول ماهية الجمال بل للقضية التي تفوقها أهمية، قضية ما يعنيه مفهوما التطهير والنشوة.

هذا البذخ فكري بطبيعة الحال بقدر ما هو عاطفي. فلقد قبل بليك نفسه تعريف الشعر بأنه «أليغوري يخاطب القوى العقلية». إننا نعيش في عالم تتحكم فيه ضوابط خارجية ثلاثة: ضابط الفعل، وهو القانون؛ وضابط الفكر، وهو الواقع؛ وضابط الشعور، وهو ما تتميز به كل أنواع اللذة، سواء أنتجت عن قراءة فردوس دانتي أو عن أكل كوز من

* يلمّح فراي هنا إلى خاتمة قصيدة ييتس «بين اطفال المدرسة».

البوظة. ولكن هناك قوة رابعة تضم الأخلاق والجمال والحقيقة ولا تخضع لها تنشأ في عالم الخيال طليقة من ضوابطها. ويقدم لنا العمل الخيالي رؤيا لا عن عظمة الشاعر الشخصية بل عن شيء أعظم يتجاوز الأمور الشخصية: رؤيا الفعل الحاسم الصادر عن الحرية الروحية، رؤيا تجدُّد الإنسان*.

## المرحلة الأسطورية، الرمز نموذجاً أعلى

لا تنتمي القصيدة في المرحلة الشكلية إلى صنف «الفن» أو صنف «الكلام»، بل تمثل صنفها هي، ولهذا يكون لشكلها ناحيتان: الأولى أن القصيدة عمل فريد صنعته يد صانع، عمل له بنيته الخاصة من الصور يستدعي الدراسة لذاته دون الرجوع المباشر إلى غيره من الأشياء المشابهة له. ويبدأ الناقد هنا بالقصائد، لا بتصور سابق للشعر أو بتعريف سابق له. والناحية الثانية هي أن القصيدة واحدة من صنف من أشكال شبيهة بها. لقد كان أرسطو يعرف أن مسرحية **أوديب ملكاً** لا تشبه من إحدى نواحيها غيرها من المآسي، ولكنه كان يعرف أيضاً أنها تنتمي إلى صنف المآسي. ونستطيع نحن الذين قرأنا شيكسبير وراسين أن نضيف أن المأساة شيء أكبر من أن تكون مرحلة من مراحل فن المسرح اليوناني. كذلك قد نرى المأساة في أعمالٍ غيرِ مسرحية. ولذا فإن فهم المأساة يأخذنا إلى ما بعدَ الناحية التاريخية: إلى مسألة ماهية هذا الجانب من جوانب الأدب ككل. وعندما نصل إلى علاقات القصيدة الخارجية بغيرها من القصائد تتبين لنا أهمية مسألتين من مسائل النقد، وهمامسألتا التقليد والنوع الأدبي[٢١].

تقوم دراسة النوع الأدبي على تماثل الأشكال. ومن خصائص النقد التوثيقي

---

* هنا أيضاً يبدو لي أن فراي يلعب على الكلمات. فكلمة recreation تعني إعادة الخلق re-creation مثلما تعني التسلية والامتاع. والعمل الأدبي يمتع طبعاً، ولكنه يعتبر مثالاً أيضاً على قدرة الانسان على إعادة الخلق، كما أن فيه إعادة لتشكيل صورة الانسان حسب رؤيا الفنان لها.

والتاريخي أنه لا يستطيع التعامل مع هذه التماثلات. إن بوسعه أن يتتبع التأثيرات بقدر كبير من الإقناع سواء أكانت موجودة بالفعل أم لا، ولكن الناقد التاريخي الذي تجابهه مأساة لشيكسبير وأخرى لسوفوكليس ويطلب منه أن يقارنهما على أساس أنهما مأساتان فقط يجد نفسه مضطراً إلى الاكتفاء بالتعليقات العامة حول جدية الحياة. كذلك ليس هناك ما يثير الدهشة في النقد البلاغي أكثر من غياب العناية بالنوع الأدبي فيه، فالناقد البلاغي يحلل ما هو أمامه بغض النظر عن كون العمل مسرحية أو قصيدة غنائية أو رواية. وقد يؤكد في الواقع أن الأدب ليس فيه أنواع أدبية، ذلك أنه يهتم ببنية العمل بوصفه عملاً فنياً، وليس بوصفه عملاً صنعته يد صانع، عملاً قد تكون له وظيفة ما. ولكن ثمة تماثلات كثيرة في الأدب لا علاقة لها بالمصادر والتأثيرات (وكثير من هذه ليست مثائل البتة)، وتشكل ملاحظة هذه التماثلات جزءاً كبيراً من تجربتنا الحقيقية للأدب مهما كان الدور الذي لعبته في النقد لحد الآن.

إن المبدأ الأساسي في المرحلة الشكلية، وهو أن القصيدة محاكاة للطبيعة، مبدأ يؤدي إلى فصل القصيدة المفردة عن سواها رغم أنه مبدأ سليم بحد ذاته. لكن من الواضح أن أي قصيدة من القصائد يمكن أن تدرس لا بوصفها محاكاة للطبيعة فقط ولكن بوصفها محاكاة لغيرها من القصائد أيضاً. وقد اكتشف فرجيل، حسب قول بوب [في قصيدة مقال في النقد]، أن اتّباع الطبيعة لا يختلف في نهاية المطاف عن اتّباع هوميروس. وما أن نفكر في القصيدة من حيث علاقتها بغيرها من القصائد، من حيث أنها وحدة من الشعر، حتى ندرك أن دراسة الأنواع الأدبية يجب أن تقوم على أساس دراسة التقاليد. ولا بد للنقد القادر على معالجة هذه الأمور أن يستند على تلك الناحية من الرمزية التي تربط القصائد بعضها ببعض، وأن يختار ميداناً لعمليات تلك الرموز التي تربط القصائد بعضها ببعض. ويكون الهدف النهائي لذلك النقد لا أن يتجاوز معالجة قصيدة ما بوصفها محاكاة ما للطبيعة بل أن يتناول نظام الطبيعة ككل بوصفه نظاماً حاكاه نظام مماثل من الكلمات.

إن كل الفنون تقليدية، ولكننا لا نلاحظ هذه الحقيقة عادة إلا إذا لم نكن معتادين على التقليد. أما في هذه الأيام فان العنصر التقليدي في الأدب مخفي بعناية بواسطة قانونٍ لحماية النشر يتظاهر بأن كل عمل فني اختراع يبلغ من تميُّزه أنه يستحق التسجيل. ولذا تمر القوى التي تعمل على التقليد في الأدب ـ مثل سياسة محرر المجلة وتوقعات قرائه وكيف يمتزجان للعمل على تحديد نوعية ما يظهر في المجلة ـ تمر هذه القوى دون أن يلاحـظهـا أحد في الغالب. ويعتبر التدليل على تأثر فلان بعلان من قبيل البحث العلمي إذا كان فلان ميتاً، ولكنه يعتبر دليلاً على الانحراف الأخلاقي إذا كان حياً، وهذا وضع يجعل من الصعب تقويم أدب يضم تشوسر الذي يتكون جزء كبير من شعره من ترجمات لأشعار غيره أو إعادة صياغة لها؛ ويضم شيكسبير الذي تتبع مسرحياته أصولها حرفاً بحرف أحياناً؛ وتضم ملتن الذي لم يطلب شيئاً أكثر من أن يسرق أكبر قدر ممكن من الكتـاب المقـدس. وليس القاريء غير المجرب وحده هو الذي يبحث عما بقي لمؤلفي هذه الأعمال من أصالة فيها، فأكثرنا يميل إلى اعتبار الانجاز الحقيقي للشاعر أمراً يختلف عن الانجاز الذي سرق عنه أو يتعارض معه، ولذا فإننا نميل إلى التركيز على الحقائق النقدية الهامشية على حساب الحقائق الأساسية. فعظمة **الفردوس المستعاد** الأساسية، باعتبارها شعراً، على سبيل المثال، لا تكمن في المحسنات البديعية التي أضافها ملتن إلى المصدر الذي أخذ عنه بل في عظمة الثيمة نفسها التي نقلها ملتن إلى قارئه من ذلك المصدر، وقد كان هذا التصور للشاعر العظيم بوصفه مؤتمناً على الثيمة العظيمة تصوراً لا يحتاج إلى تدليل، ولكنه يتعارض مع كل الميول التي تشيع في أدب النمط الأدنى حول الخلق والتي أنشئنا عليها.

يبدو أن التقليل من شأن التقليد سببه الميل إلى اعتبار الفرد سابقاً لمجتمعه من النـاحية المثالية، وهو الميل الذي نلاحظه منذ الفترة الرومانسية فصاعدا. لكن الرأي المناقض لهذا، وهو أن الوليد الجديد يخضع لظروف علاقته، الوراثية والبيئية، بمجتمع موجود أصلاً، يتميز عن الرأي الآخر بأنه أقرب إلى الحقائق التي يتعامل معها، مهما كانت المذاهب التي تستمد منه. والنتيجة الأدبية للرأي الثاني هي أن القصيدة الجديدة،

مثلها مثل الوليد الجديد، تُولَد ضمن نظام موجود من الكلمات، وهي تشبه بنية الشعر الذي تتصل به. والوليد الجديد هو مجتمعه وقد تبدّى ثانية من خلال الفرد، والقصيدة الجديدة هي أيضاً تجسيد لمجتمعها الشعري فيها.

أما الرأي القائل إن الشاعر «الخلّاق» يجلس ومعه قلمه أمام ورقة بيضاء ثم ينتج قصيدة جديدة من العدم بواسطة فعل خاص من أفعال الخلق، وهو الرأي الذي يخلط ما بين الأصيل والأصلي*، فهو رأي يتعذر قبوله. فالبشر لا يخلقون بهذه الطريقة. ومثلما أن الاكتشاف العلمي الجديد يبدي شيئاً كان كامناً في نظام الطبيعة ويتصل اتصالاً منطقياً وثيقاً ببنية العلم القائم كلها فإن القصيدة الجديدة تبدي شيئاً كان كامناً في نظام الكلمات. قد يعبّر الأدب عن الجياة أو الواقع أو التجربة أو الطبيعة أو الحقيقة الابداعية أو الظروف الاجتماعية أو ما شئت من حيث محتواه، ولكن الأدب نفسه لا يتشكل من هذه الأمور. فالشعر لا يتشكل إلا من قصائد أخرى، والروايات من روايات اخرى. والأدب يشكل نفسه ولا يتشكل من الخارج: والأشكال الأدبية لا توجد خارج الأدب إلا بمقدار ما توجد أشكال السوناتا والفيوغ والروندو خارج الموسيقى.

كل ذلك كان جلياً قبل طمس كل ذلك العدد من حقائق النقد عن طريق ضم الأدب إلى النشاط الفردي. فعندما جلس ملتن ليكتب قصيدة عن إدْوَرْدْ كنغ لم يسأل نفسه: «ماذا أقول عن كنغ؟» بل: «كيف يقضي الشعر أن أعالج هذا الموضوع؟» أما الفكرة القائلة إن التقليد يدلّ على غياب الشعور وإن الشاعر يحقق «الصدق» (وهو ما يقصد به العواطف المفوّهة عادة) عن طريق اجتنابه فهي فكرة تتعارض وحقائق التجربة والتاريخ الأدبيين كلها. ومصدر هذه الفكرة هو الاعتقاد بأن الشعر وصف للعواطف وأن

* يلعب فراي هنا على كلمتين هما original و aboriginal . والأولى هي الكلمة المعتادة لوصف الأعمال الأدبية التي تروق لنا، أما الثانية فمستعارة من وصف السكان في منطقة ما بأنهم هم السكان الأصليون، مثل السكان الأصليين في استراليا. وعلى هذا تكون القصيدة التي يبدعها شاعر ولا تشبه أي شيء قبلها أصلية بمعنى أنها لا تنتمي إلى مجتمع القصائد المعروف؛ أي انها شاذة وربما تعيا على الفهم.

معناه «الحرفي» هو تأكيد ما لعواطف يشعر بها الشاعر الفرد. ولكن أي دراسة جادة للأدب سرعان ما تبيّن أن الفرق الحقيقي بين الشاعر الأصيل والمقلّد هو أن الشاعر الأصيل أشد إيغالاً في التقليد. فالأصالة هي العودة إلى أصول الأدب مثلما أن الحلول الجذرية تعني العودة إلى جذور المشكلة. وتعطي الملاحظة التي أبداها إليوت(٢٢) وقال فيها إن الشاعر الجيد ربما سرق أكثر مما قلد رأياً أكثر اتزاناً في التقليد لأنها تشير إلى أن القصيدة ترتبط بغيرها من القصائد لا بتجريدات مثل التراث أو الأسلوب. ولقد جعلت قوانين حقوق النشر وما يتصل بها من أعراف من الصعب على الروائي الحديث أن يسرق أي شيء سوى عنوان روايته من بقية الأدب. ولذا فإن العناوين وحدها في أغلب الأحيان ـ عناوين مثل **لمن تقرع الأجراس**، و**عناقيد الغضب**، و**الصخب والعنف*** ـ هي التي تظهر مدى الرفعة اللاشخصانية وغنى الإيحاءات التي يكسبها المؤلف بمشاعية التقاليد الأدبية.

وكما هي الحال بالنسبة لمنتوجات الفعالية الربانية فإن أب القصيدة غالباً ما يكون تحديده أصعب من تحديد أمها. ولا يستطيع النقد الجاد أن ينكر أن الأم هي الطبيعة دائماً، أي عالم ما هو موضوعي بوصفه حقل اتصال. ولكن طالما افترضنا أن أب القصيدة هو الشاعر نفسه فإننا سنفشل في التمييز بين الأدب والبنى اللفظية التي تقوم على المحاكمة الفكرية. فالكاتب المفكر يكتب نتيجة للإرادة الواعية، وتكون هذه الإرادة الواعية هي والنظام الرمزي الذي يستخدمه الكاتب من أجلها في علاقة متطابقة مع الأشياء التي يصفها. أما الشاعر، وهو شخص يكتب بشكل خلّاق أكثر مما يكتب بشكل مقصود فليس هو أب القصيدة. وأفضل ما نصفه به أنه «القابلة» التي تولّدها، أو ـ على الأصح ـ رحم الأم ـ الطبيعة ذاتها. . . وتدل حقيقة أن المراجعة ممكنة وأن الشاعر قادر على إجراء تغييرات في القصيدة لا لأنه يظنها أفضل بل لأنها أفضل، تدلّ دلالة واضحة على أن الشاعر يجب أن يلد القصيدة كما تمرّ في ذهنه. إنه مسؤول عن توليدها على

* عنوان رواية همنغوي **لمن تقرع الأجراس** مأخوذ من إحدى تأملات جون دن، وعنوان رواية شتاينبك **عناقيد الغضب** من سفر أشعياء ٦٣ :٣، وعنوان رواية فوكنر **الصخب والعنف** من مسرحية مكبث.

أسلم ما يمكن أن تكون عليه. وإذا ولدت القصيدة حيَّةً فإنها تكون متلهفة هي الأخرى للخلاص منه وتصرخ للتخلّص من كل ما يربطها به من حبل سري أو أنابيب تغذية.

أما الأدب الحقيقي أو الروح المشكلة للقصيدة فهو شكل القصيدة ذاتها، وهذا الشكل هو تَبَدٍّ لروح الشعر الكلّية، هو «الخالق الوحيد» لسونيتات شيكسبير الذي لم يكن شيكسبير نفسه ولا هو ذلك الشبح الذي يسدّ النفس: السيد W.H.* بل هو موضوع شيكسبير، سيد عواطفه وسيدته. وعندما يتحدث الشاعر عن روح داخلية تشكل قصيدته فإنه يميل إلى اطّراح الرجاء التقليدي الموجه إلى ربّات الشعر الإناث وإلى اعتبار نفسه مرتبطاً بعلاقة الأنثى - أو علاقة المتلقي على الأقل - مع إله ما، سواء أكان أبولو أو ديونايْسَسْ أو إيروس أو المسيح أو (كما في حالة ملتن) الروح القدس: ولقد قال أوفيد Est deus in nobis (الله فينا): أما في العصر الحديث فقد نقارن ذلك بما قاله نيتشه عن الإلهام الذي تلقاه في كتاب Ecce Homo [هذا هو الانسان].

إن مشكلة التقليد هي مشكلة الكيفية التي يمكن بها توصيل الفن، ذلك أن الأدب وسيلة من وسائل الاتّصال شأنها شأن البنى اللفظية التأكيدية. والشعر كلّه ليس مجرد مجموعة من القطع الفنية التي تحاكي الطبيعة، بل أحد أشكال التفنن الإنساني كلّه. ولو سمح لنا باستخدام كلمة المدنية لهذا التفنن لقلنا إن مرحلتنا الرابعة تعتبر الشعر وسيلة من وسائل المدنية. ولهذا فهي تعنى بالناحية الاجتماعية من الشعر؛ بالشعر بوصفه مركز اهتمام لجماعة من الجماعات البشرية. والرمز في هذه المرحلة هو الوحدة القابلة للتوصيل، وهي التي أسميتها بالنموذج الأعلى، أي الصورة النمطية المتكررة. وأقصد بالنموذج الأعلى رمزاً يربط قصيدة بأخرى بحيث يوحّد تجربتنا الأدبية ويعمل على تكاملها. وبما أن النموذج الأعلى هو الوحدة القابلة للتوصيل فإنّ النقد النموذجي يعنى بالأدب بوصفه حقيقة اجتماعية ولوناً من ألوان الاتصال. وهو يحاول عن طريق دراسة

* يشير فراي هنا إلى إهداء شيكسبير الذي يتصدر مجموعة سونيتاته، و W.H. المشار اليه في الإهداء لم تثبت هويّته بشكل قاطع.

التقاليد والأنواع الأدبية أن يضع القصائد في محلها الصحيح من الكيان كلّه.

إن تكرار بعض الصور المألوفة من الطبيعة الخارجية مثل البحر أو الغابة في عدد كبير من القصائد لا يمكن بحد ذاته أن يدعى «صدفة»، وهي الكلمة التي نصف بها جزءاً من تصميمٍ لا نتبيّن له وظيفة. ولكن هذا التكرار يدل على قدر من الوحدة في الطبيعة التي يحاكيها الشعر وفي النشاط التوصيلي الذي يشكل الشعر جزءاً منه. ومن الممكن، بسبب اتّساع مدى التعليم وما يتصل به من توصيل، أن تصبح قصة عن البحر قصة نموذجية، وأن تؤثر تأثيراً عميقاً على قاريء لم يخرج من ساسكاتشيوان [في كندا]. وعندما نجد أن ملتن يستعمل الصور الرعوية استعمالاً متعمداً في قصيدة **لِسِداس** على سبيل المثال لأنها صور تقليدية فقط نلاحظ أن تقاليد الشعر الرعوي تجعلنا ندمج هذه الصور بغيرها من أجزاء التجربة الأدبية.

نتذكر أولاً انحدار القصيدة الرعوية من ثيوقريطس الذي كان أول من حور الطقوس المرافقة للندب على أدونيس[٢٣] إلى شعر رثاء رعوي، ثم مر هذا التقليد منه إلى فرجيل والتراث الرعوي الذي وصل إلى The Shepheardes Calender فقصيدة **لِسِداس** نفسها. ثم نفكر في الرموز الرعوية المعقدة التي نجدها في الكتاب المقدس والكنيسة المسيحية، في هابيل والمزمور الثالث والعشرين، والمسيح الراعي الطيب، وفي المدلولات الكنسية لكلمتي «الراعي» و«الرعية»، وفي العلاقة بين التراثين الكلاسيكي والمسيحي في إكلوغ فرجيل [الرابع]. ثم نفكر في التوسعات التي أجراها سدني في الرمزية الرعوية في قصة **أركاديا** وسبنسر في **ملكة الجن** وشيكسبير في كوميدياته الغابيّة، وفي ما شابه ذلك. ثم في التطور الذي حصل بعد ملتن في قصيدة الرثاء الرعوية عند كل من شلي وآرنولد ووِتْمَن ودِلَن توماس؛ وربما أيضاً في التقاليد الرعوية في الرسم والموسيقى: أي ان بوسعنا ـ باختصار ـ أن نحصل على ثقافة حرة كاملة بالتقاط قصيدة تقليدية واحدة وتتبع نماذجها العليا على امتدادها في بقية الأدب. ذلك أن قصيدة تقليدية صريحة مثل **لِسِداس** تلح على أن يكون النقد الذي يتناولها قادراً على دمجها في دراسة

الأدب كلِّه، وهي تتوقع أن يتم هذا مباشرة، مع قراءة أول قاريء مثقف لها. والموقف الأدبي هنا شبيه إلى حد كبير بما يحصل في الرياضيات أو العلوم، حيث يندمج العمل العبقـري ببقية العلم بسرعة لا يكاد المرء معها أن يلاحظ الفرق بين النشاط الخلّاق والنشاط النقدي.

أما إذا لم نقبل العنصر النموذجي أو التقليدي في الصور التي تربط قصيدة بأخرى فإنه سوف يتعذر علينا أن نحصل على أي دربة ذهنية منظمة من قراءتنا للأدب وحده. ولكن لو أضفنا إلى رغبتنا في معرفة الأدب رغبة في معرفة كيف نعرفه لوجدنا أن توسيع الصور بحيث تغدو نماذج تقليدية في الأدب عملية تتم دون وعي منا في كل ما نقرأ. ذلك أن رمزاً كالبحر أو البرية لا يمكن أن يبقى محصوراً في كتابات كونراد أو هاردي، إذ لا مندوحة عن أن يتسع عبر أعمال عديدة ويصبح رمزاً نموذجياً من رموز الأدب كله. ولا يمكن لموبي دِك أن يظل ضمن رواية ملفل، بل يدخل في تجربتنا الفنية [الابداعية] لكل الـوحوش واللوياثانات البحرية التي نجدها في العهد القديم وما تلاه من كتابات. وما ينطبق على القاريء أحرى بالانطباق على الشاعر الذي يكتشف بسرعة أنه ليست هناك من مدرسة تتعلَّم روحُه بها الغناء إلا دراسة المعالم التي تشكَّلت منها*.

هنـاك نقطة في كل مرحلة من مراحل الرمزية يكتشف الناقد عندها أن عليه أن يتجاوز مدى علم الشاعر. يكتشف الناقد التاريخي أو التوثيقي مثلاً أن عليه أن يدعو دانتي آجلاً أو عاجلاً شاعراً من القرون الوسطى، وهي فكرة لا تعني شيئاً لدانتي. ومعرفة الشاعر الواعية لا يعتدّ النقد النموذجي بها إلا بمقدار ما يشير الشاعر إلى غيره من الشعراء أو يحاكيهم («مصادره») أو ما يستعمل تقليداً ما استعمالاً مقصوداً. أما فيما وراء ذلك فإن سيطرة الشـاعر على قصيدته تتوقف بعد انتهائه منها. ولا تهم علاقتها ببقية الأدب إلا النـاقـد النموذجي. ولكن علينا هنا أيضاً أن نميز بين الأدب الذي يسعى صراحة إلى التقليد، مثل لِسِداس، حيث يبدأ الشاعر نفسه بالإشارة إلى ثيوقريطس وفرجيل ورعويي

---

* يشير فراي هنا إلى بيتين من قصيدة «الإبحار إلى بيزنطة» لييتس.

عصر النهضة والكتاب المقدس، وبين الأدب الذي يسعى إلى إخفاء العلاقات التقليدية أو إلى تجاهلها. كذلك يتسع مفهوم حقوق النشر والطبيعة الثورية لنظرة الأدب الحكائي الأدنى لعملية الخلق ليشمل إعراض الكتّاب العام في زمن حقوق النشر عن أن تدرس صورهم دراسة تقليدية؛ وعلى النقد الذي يتناول هذه الحقبة أن يبرهن على وجود النماذج العليا بالفحص النقدي وحده.

ولو شئنا التمثيل على ما قلنا بمثال عشوائي لقلنا مثلاً إن من أشيع تقاليد الرواية في القرن التاسع عشر استعمالها لبطلتين، إحداهما سمراء والأخرى شقراء. والسمراء عادة حارّة العاطفة، متكبرة، غير جميلة، غريبة أو يهودية، ولها علاقة ما بأمور غير مرغوب فيها أو بثمرة محرمة ما ـ مثل السفاح. وعندما تنشأ علاقة بين البطلتين من ناحية والبطل من الناحية الثانية يكون على الحبكة الروائية أن تتخلص من السمراء أو أن تكشف أنها أخت البطل إن كان على القصة أن تنتهي نهاية سعيدة. ومن الأمثلة على ذلك رواية **إيفانهو** **وآخر الموهيكان**، **وذات الرداء الأبيض**، **وليجيا**، **وبيير** (وهذه الاخيرة مأساة لأن البطل يختار السمراء التي هي أيضاً أخته)، **والظبي المرمري*** وعدد لا يحصى من المعالجات الثانوية لهذا النمط. وتقدم لنا رواية **مرتفعات وذرنغ** صيغة ذكورية للأساس الرمزي الذي تقوم عليه الرواية. وتعتبر هذه الوسيلة الروائية تقليداً يشبه التقليد الذي يجعل ملتن يدعو إدورد كنغ باسمٍ التقطه من إكلوغات فرجيل، ولكن استعمال إملي برونتي لها يدلُّ على الخلط في تناول التقاليد أو على التناول «اللاواعي» لها، كما نقول. وعندما نصادف صوراً لرجل وامرأة وأفعى في الكتاب التاسع من **الفردوس المفقود** فإننا لا نشك بوجود العلاقات التقليدية مع الشخصيات المماثلة في سفر التكوين. وفي رواية هدسن **القصور الخضراء** يلتقي البطل والبطلة أول ما يلتقيان فوق أفعى في خلفية شبه فردوسية، وهنا نجد أن الطبيعة التقليدية للصور أمر لا يساعدنا المؤلف فيه. وعندما

---

* مؤلفو هذه الروايات هم على الترتيب وولتر سْكُت وجيمس فنيمور كوبر وولكي كولنز وإدغر ألن بو وهرمان ملفل وناثانيل هوثورن.

يصادف ناقد القديس جورج الفارس ذا الصليب الأحمر في كتاب سبنسر وهو يحمل صليبا أحمر على خلفية بيضاء فإنه يعرف إلى حد ما ماذا يفعلَ بهذه الشخصية. أما عندما يصادف أنثى في رواية هنري جيمس **البيت الآخر** اسمها روز آرمغر تلبس ثوباً أبيض وتحمل شمسية [مظلّة] حمراء فإنه يجد نفسه عاجزاً عن فهم المغزى(٢٤). ومن الواضح ان هناك نقصاً في التعليم المعاصر كثيراً ما اشتُكِيَ منه، وهو اختفاء الثقافة المشتركة التي تجعلَ إلماحات الشاعر الحديث إلى الكتاب المُقدس أو الأساطير الكلاسيكية لا تحدث من الأثر ما يجب أن تحدثه، وهو أمر له علاقة وثيقة باضمحلال الاستعمال الصريح للنماذج العليا.

لقد كان وِتْمَن، كما هو معروف، من المناهضين للأدب الذي يستخدم هذه النماذج العليا، وحث ربات الشعر لكي ينسين قصة طروادة ولكي يكتشفن ثيمات جديدة. ويدلل هذا القول على تعصب يتميز به الأدب الحكائي الأدنى، ولذا فهو يناسب وتمن الذي أصاب وأخطأ في نفس الوقت. لقد أخطأ لأن قصة طروادة سوف تبقى على المدى المنظور جزءاً من إرث الثقافة الغربي، ولذا فإن الاشارات التي نجدها إلى أغامِمْنُن في قصيدة «ليدا» لييتس و«سويني بين العنادل» لإليوت ذات أثر تراكمي لا يمّحي بالنسبة للقاريء العارف. ولكنه أصاب بطبيعة الحال عندما شعر أن محتوى الشعر يستمد عادة من البيئة المعاصرة المباشرة. أصاب بوصفه الشاعر الذي نعرف عندما جعل محتوى قصيدته «عندما تفتحت زهور الليلك في الباب آخر مرة» قصيدة رثاءٍ للرئيس لِنْكُلْن وليست قصيدة رثاءٍ تقليديةً تتناول أدونيس. ولكن مرثاته، من حيث شكلُها، لا تقل في تقليديتها عن لِسِيداس، بما فيها من إشارات إلى الزهور الارجوانية المنثورة على التابوت، وإلى النجم العظيم الذي يميل إلى الأفول في الغرب، وإلى الصور التي تتحدث عن الربيع الذي لا ينفك يعود وكل ما هنالك. إن الشعر ينظم محتوى العالم كما يمر أمام الشاعر، ولكن الأشكال التي ينتظم فيها ذلك المحتوى تأتي من بنية الشعر نفسه.

إن النماذج العليا مجموعات ترابطية تختلف عن العلامات بأنها متغيرات معقدة

وغالباً ما يوجد ضمن شبكة العلاقات المعقدة هذه عدد كبير من الدلالات المعروفة التي يمكن توصيلها لأن عدداً كبيراً من الناس في ثقافة ما يكونون على علم بها. ونحن عندما نتكلم عن «الرمزية» في الحياة العادية فإننا نفكر عادة بتلك النماذج الثقافية المعروفة مثل الصليب أو التاج، أو بالترابطات التقليدية كارتباط البياض بالنقاء والخضرة بالغابة. واللون الأخضر بوصفه نموذجاً أعلى قد يرمز إلى الأمل أو الطبيعة النباتية، أو إلى السماح بالمرور أو إلى الوطنية الايرلندية مثلما قد يرمز إلى الغيرة، ولكن كلمة «أخضر» بوصفها علامة لفظية لا تدل إلا على اللون المعروف. وهناك بعض النماذج العليا يبلغ من شدة ارتباطها ببعض الترابطات التقليدية انها تكاد لا تنفصل عن تلك الترابطات، مثل ارتباط علامة الصليب الهندسية بفكرة الصلب عند المسيحيين. أما الفن الذي يتشكل من عناصر تقليدية وحسب فهو فن تكون فيه النماذج العليا أو الوحدات القابلة للتوصيل عبارة عن مجموعة من العلامات الخاصة. وقد يحدث هذا في الفن ـ مثلما هي الحال في بعض رقصات الهند الشعائرية ـ ولكنه لم يحدث في الأدب الغربي بعد، وتعود مقاومة الكتاب المعاصرين لأن توضع نماذجهم العليا في دائرة الضوء (إن صح التعبير) إلى حرصهم الطبيعي على أن يبقوها على أغنى ما تكون، لا أن تختزل إلى تفسير واحد فقط. وقد يبدو عند الشاعر ميل إلى الرموز الخاصة إذا أشار إلى معنى محدد دون غيره، كما يفعل ييتس في حواشي بعض قصائده المبكرة. لكن ليست هناك ارتباطات ضرورية: هناك ارتباطات بالغة الوضوح كارتباط الظلام بالرعب والأسرار، ولكن ليست هناك تطابقات داخلية كامنة لا مفر من وجودها. هناك، كما سنلاحظ فيما بعد، سياق يكون فيه لتعبير «الرمز الشامل» معنى، ولكن ذلك السياق ليس هو هذا. غير أن مجرى الأدب، مثل غيره، يسعى إلى القنوات الأسهل أولاً: فالشاعر الذي يستخدم الترابطات المتوقعة يوصل أفكاره أسرع من غيره.

يوجد التقليد الخالص عند أحد طرفي الأدب، والشاعر يستخدم هذا النوع من التقليد لأن غيره من الشعراء استعملوه قبله بالطريقة ذاتها. وأغلب ما يظهر هذا التقليد في الشعر المطبوع، في النعوت المألوفة والجمل الثابتة التي نجدها في قصص

الرومانس والبالاد القروسطية، في الحبكات المتكررة والشخصيات النمطية التي نجدها في المسرحيات المطبوعة وإلى درجة أقل في الصيغ البلاغية المألوفة[٢٥] topoi ، وهي الصيغ التي تكون مملة جداً إذا وضعت على شكل مقولات فكرية ـ مثل غيرها من الأفكار الأدبية ـ ولكنها مدهشة الغنى والتنوع عندما تستخدم باعتبارها أسساً بنائية في الأدب. أما في الطرف الآخر فنجد المتغير الخالص حيث تكون هناك محاولة مقصودة للتجديد والابتعاد عن المألوف، مما يجعلنا نحصل على نماذج تعمل على التعمية والتعقيد. وتقترب هذه الأساليب كثيراً من الشك في قيمة التوصيل بوصفها وظيفة من وظائف الأدب، لكن الأطراف تلتقي، كما يقول كولرج، وسرعان ما يصبح الشعر المناهض للتقليد تقليدياً بدوره يتفحصه الباحثون الصبورون الذين تعودوا على وعورة الأرضية الأدبية التي يستكشفونها. وتتباين التقاليد بين هذين الطرفين ما بين الصريح جداً والملتوي جداً بشكل يماثل التدريج الذي وجدناه في حالة الأليغوري والمفارقة. ولقد يظن بعضهم أن المسارين مسار واحد، ولكن ترجمة الصور إلى أمثلة ومفاهيم تختلف عن تتبع الصور في قصائد أخرى.

تعتبر الترجمة المباشرة والصياغة الجديدة للنصوص هي وما صنعه تشوسر بكتابات بوكاشيو في كل من ترويلس وحكاية الفارس أقرب ما تكون من التقليد الخالص. ثم نأتي بعد ذلك إلى الاستخدام الساخر أو الذي يتصف بالمفارقة للتقاليد، بما فيها المحاكاة الساخرة parody* وهذه غالباً ما تكون إشارة إلى أن بعض المظاهر الشائعة في التقاليد قد أصابها البلى. وبعد ذلك تأتي المحاولات الساعيّة إلى الأصالة عن طريق إهمال التقاليد الصريحة، مما يؤدي إلى خلق تقاليد غير صريحة، من النوع الذي شاهدناه عند وِتّمن. ويأتي بعد ذلك الميل إلى اعتبار الأصالة والتجريب أمراً واحداً، وهو ميل مردُّه القياس على المكتشفات العلمية، وهي التي كثيراً ما توصف بأنها «تبتعد عن

* ربما كانت أفضل ترجمة لمصطلح parody هي المعارضة على شاكلة ما فعله أحمد شوقي بسينية البحتري مثلاً. لكن المعارضة في الانكليزية غالباً ما تتضمن المحاكاة من أجل السخرية، وقد تتضمن الاستهزاء القاسي مثلما قد تتضمن المداعبة اللطيفة.

التقـاليد». وهناك بطبيعة الحال في كل مرحلة من مراحل الأدب، ومنها هذه المرحلة الأخيرة، قدر كبير من التقاليد السطحية الجامدة التي ينتج عنها ذلك النوع من الكتابة الـذي يفضـل معظم دارسي الأدب ابقاءه في المنطقة الوسطى: ومن ذلك السونيتات والقصائد الغنائية العادية من الفترة الاليزابيثية، والمسرحيات الكوميدية التي تكرر الصيغة البلوتينية [نسبة إلى المؤلف الكوميدي اللاتيني بلاوتس]، ورعويات القرن الثامن عشر، وروايات القرن التاسع عشر ذات النهايات السعيدة، وأعمال التابعين والتلاميذ والمدارس والاتجاهات بشكل عام.

يتضح من كل ذلك أن النماذج العليا تكون أوضح ما تكون في الأدب التقليدي: أي في الأدب المـطبـوع، البدائي والشعبي، وعندما أقول بإمكانية التوصل إلى نقد نموذجي فإنني إنما أقترح توسيع حقل الدراسة المقارنة والمورفولوجية التي تجري الآن على الحكايات الشعبية وقصائد البالاد بحيث تشمل بقية الأدب. ولا شك أن هذه أدعى إلى القبول هذه الأيام بعد أن لم يعد الفصل الحاد بين الأدب الشعبي والبدائي وبين الأدب العادي مقبولاً كما كان في الماضي. كذلك سوف نجد أن الأدب السطحي من النوع الذي أشرنا إليه تواً عظيم الفائدة للنقد النموذجي بسبب كونه تقليدياً. وإذا ما أشرت في كل صفحـات هذا الكتاب إلى القصص الدارجة قدر إشارتي إلى أعظم الروايات والمـلاحم فإن السبب هو أن المـوسيقي الذي يحاول شرح أوليات الطباق الموسيقي يحتمل أن يمثل على ما يقول بلحن أغنية Three Blind Mice (الفئران الثلاثة العمياء) - في البداية على الأقل - أكثر مما يحتمل أن يمثل عليه بفيوغ معقد لباخ.

إن لكل مرحلة من مراحل الرمزية طريقتها الخاصة في معالجة السرد والمعنى. فالسـرد في المـرحلة الحرفية فيض من الأصوات الدالة، والمعنى نسق لفظي غامض معقد. والسرد في المرحلة الوصفية محاكاة لأحداث واقعية والمعنى محاكاة لأشياء أو مقـولات حقيقية. ويقـع الشعـر في المـرحلة الشكلية بين المثال [المحدَّد] والمقولة [المجرَّدة]. وهناك في الحادثة المثالية قدر من التواتر، أما في المقولة الفكرية أو المقولة الخاصة بما يجب أن يكون فهناك إحساس قوي بالرغبة، بما يدعى بالفكر الذي توجهه

الـرغبة. ويحتل عنصرا التواتر والرغبة هذان مكان الصدارة في النقد النموذجي الذي يدرس القصـائـد بوصفها وحدات من الشعر ككل ويدرس الرموز بوصفها وحدات من عملية التوصيل.

وتكون الناحية السردية من الأدب، من وجهة النظر هذه، فعلاً متواتراً من أفعال التـوصيل الرمزي: أي تكون طقسا. والناقد النموذجي يدرس السرد باعتباره ظقسا أو محاكاة للأفعال الانسانية ككل وليس باعتباره محاكاة لفعل مفرد. كذلك فإن المحتوى الدالّ في النقد النموذجي هو الصراع بين الرغبة والواقع، وهو الصراع الذي يتخذ من عمل الحلم[٢٦] أساساً له. وهكذا يكون الطقس والحلم في الأدب من ناحيته النموذجية هما سرده ومحتواه الدالّ. ويتناول التحليل النموذجي للحبكة في الرواية أو المسرحية هذه الحبكة من حيث أفعالها (أحداثها) المتواترة أو التقليدية، وهي الأفعال التي تشبه ما يحصـل في الـطقـوس: في الـزيجـات ومـراسم الدفن، ومراسم التأهيل الفكري أو الاجتمـاعي، ومـراسم الشنق الحقيقية أو التمثيلية، ومـلاحقة الشرّير الذي هو كبش الفداء، وما شابه ذلك. ويتناول التحليل النموذجي لمعنى العمل أو دلالته هذا المعنى من حيث شكله المتواتر أو التقليدي كما يتبين من اتجاهه الشعوري ومن القرار الذي يصله، سواء أكان مأساوياً أو كوميدياً أو ساخراً أو ما إلى ذلك، وهو الشكل الذي يجري فيه التعبير عن العلاقة بين الرغبة والتجربة.

إن التـواتـر والـرغبة يتداخلان، وهما متساويان في الأهمية في كل من الطقس والحلم. والقصيدة في مرحلتها النموذجية تحاكي الطبيعة بوصفها عملية دوارة لا بوصفها بنية أو نظاماً (كما في المرحلة الشكلية). ويبدو أن مبدأ التواتر في إيقاع الفنون مستمد من التكرار في الطبيعة، وهو الأمر الذي يجعل الزمن مفهوماً لنا. وتتجمع الطقوس حول الحركات الدوارة للشمس والقمر والفصول والحياة الانسانية. وكل تجربة هامة متكررة كالشروق والغروب ومنازل القمر، وأوقات البذار والحصاد، وفترات الاعتدال الصيفي والانقـلاب الشتـوي والميلاد، والتـأهيل [بمعنى التعـرّف على أسـرار عالم الكبار]، والـزواج، والموت ـ كل هذه لها طقوسها التي ترتبط بها. والطقس يجذب نحو السرد

الدوار الخالص، وهو أمر يبلغ قصاراه حيث يكون تكراراً أوتوماتيكياً لا واعياً لو كان ذلك ممكنـاً. لكننـا نجـد في وسط كل هذا التـواتر الدائرة المتكررة الأساسية: دورة النوم واليقظة، دورة الاحباطات اليومية التي تصادفها الأنا ودورة اليقظة الليلية للنفس العاتية.

يدرس الناقد النموذجي القصيدة بوصفها جزءاً من الشعر، ويدرس الشعر بوصفه جزءاً من المحاكاة الانسانية الشاملة للطبيعة، أي ما ندعوه بالمدنية. لكن المدنية ليست محاكاة للطبيعة فقط، بل هي عملية استخلاص شكل إنساني شامل من الطبيعة، وهي العملية التي تحركها القوة التي وصفناها للتو بالرغبة، فالرغبة في الحصول على الطعام والمأوى لا تشبع بجذور النباتات والكهوف، بل هي تنتج من الطبيعة الشكل الانساني الذي ندعوه الزراعة والشكل الذي ندعوه الهندسة المعمارية، لذا فإن الرغبة ليست مجرد استجابة بسيطة للحاجة ذلك أن الحيوان يحتاج إلى الطعام دون أن يزرع بستاناً للحصول عليه. كذلك فإن الرغبة ليست مجرد استجابة لحاجة أو رغبة في شيء محدد. إنها لا تنحصر في الأشياء أو تشبع بها، بل هي الطاقة التي تدفع المجتمع الانساني إلى تطوير شكله الخاص به. والرغبة بهذا المعنى هي الجانب الانساني لما صادفناه على المستوى الحرفي على شكل عاطفة، على شكل دافع يسعى للتعبير عن نفسه ويبقى عديم الشكل إذا لم تحرره القصيدة بإعطائه شكل تعبيرها هي. كذلك فإن شكل الرغبة يتحرر بالمدنية ويجد له مخرجاً فيها. والعلة الكافية [بالمصطلح الأرسطي] للمدنية هي العمل، ووظيفة الشعر من الناحية الاجتماعية هي أن يعبر، بوصفه فَرضاً كلامياً، عن الرؤيا التي تمثل ما يسعى له العمل وعن أشكال الرغبة.

لكن هناك في الرغبة جدلية أخلاقية. فتصور البستان يستتبع تصوراً للأعشاب، وبناء حظيرة الخراف يجعل من الذئب عدوا أعظم. ولذا فإن الشعر من ناحيته الاجتماعية أو النموذجية لا يسعى إلى تصوير إشباع الرغبة فقط بل إلى تحديد ما يعترض طريقها أيضـاً، وليس الطقس أفعالاً متكررة فقط بل هو أفعال تعبر عن جدلية الرغبة والنفور: الرغبة في الخصب أو الانتصار، والنفور من القحط أو الأعداء. وهناك من الطقوس ما

يصـور الانـدمـاج الاجتماعي، ومنها ما يصور الاقصاء والاعدام والعقاب. وهناك في الأحلام جدلية مماثلة: هناك أحلام تتحقق فيها الرغائب وأحلام تصور ما ننفر منه من أسبـاب القلق والكـوابيس. ولـذا فإن النقـد النموذجي يستند على إيقاعين أو نسقين منظمين، أحدهما دوّار والآخر جدلي.

واتحـاد الـطقس والحلم في شكل من أشكال التوصيل اللفظي هو الأسطورة. ويختلف معنى اصـطلاح الأسطورة هنا اختلافاً طفيفاً عن معناه في محاولتنا السابقة. ولكن هذا المعنى مألوف هو الآخر، والذنب في الغموض الحاصل ليس ذنبي بل ذنب القاموس. ثم ان هناك علاقة حقيقية بين المعنيين سوف تتضح فيما يلي من الكلام. فالأسطورة تفسر الطقس والحلم وتجعلهما قابلين للتوصيل. ذلك أن الطقس بمفرده لا يفسر نفسه لأنه يسبق المنطق ويسبق الكلام، وهوبمعنى من المعاني، سابق للإنسانية. واتصاله بالفصول يبدو أنه يربط الحياة الانسانية بالاعتماد البيولوجي على الدورة الطبيعية التي ما تزال النباتات (والحيوانات إلى حد ما) تخضع لها. وكل ما في الطبيعة مما نرى فيه شبها بالأعمال الفنية كالزهرة وأهزوجة العصفور ينشأ من التوافق بين الكائن الحي وإيقاعات بيئته الطبيعية، خاصة ايقاعات السنة الشمسية. ويكاد التعبير عن هذا التوافق عند الحيوانات، كما في رقصات التزاوج عند الطيور، ألا يختلف عن الطقوس في شيء. أما الأسطورة فإنها تتميز بارتباطها بالانسان، ذلك أن أذكى طيور الحمام تعجز عن رواية أسخف القصص لتفسير رفرفة أجنحتها في موسم التزاوج. كذلك يتكون الحلم بحد ذاته من نظام من الإشـارات الغـامضة إلى حياة الحالم، وهي إشارات لا يفهمها هو فهماً كاملاً، ولا يبدو أنها ذات فائدة له بقدر ما نعرف. ولكن هناك في كل الأحلام عنصر أسـطوري يتصف بالقـدرة على التوصيل المستقل، وهذا ما يتضح لا من مثال أوديب المعتـاد فقط بل من أي مجمـوعة من القصص الشعبية. لذا فإن الأسطورة لا تضيف للطقس معنى وللحلم سرداً فقط بل هي اتحاد للطقس بالحلم يبدو فيه الطقس حلماً يتحرك. ولكن هذا الاتحاد مستحيل لولا وجود عنصر مشترك بين الطقس والحلم يجعل أحدهما التعبير الاجتماعي عن الآخر. ولسوف نؤجل البحث في هذا العنصر المشترك

هنا، لأن كل ما نحتاج إلى قوله هنا هو أن الطقس هو الناحية النموذجية من القصة وأن الحلم هو الناحية النموذجية من الفكرة.

وما لاحظناه في محاولتنا الأولى من الفرق في التأكيد بين الأدب القصصي والأدب الثيمي نلاحظه هنا أيضاً - فبعض الأشكال الأدبية مثل الدراما تذكرنا بشكل قوي جداً بشبهها بالطقوس؛ ذلك أن الدراما في الأدب، مثل الطقوس في الدين، جماعية الطابع بالدرجة الأولى، بينما تذكرنا أشكال غيرها مثل قصص الرومانس بالأحلام. غير ان اوجه الشبه بالطقوس تظهر أكثر ما تظهر لا في المسرحيات الموجهة إلى جمهور المثقفين أو في المسارح التي ترسخت جذورها بل في الدراما المطبوعة أو الاستعراضية الباذخة: في المسرحيات الشعبية، في مسرحيات العرائس والمسرحيات الايمائية، والفارْس [أدنى أنواع الكوميديا] والمهرجان وما تحدر عنها من ماسْك masque * وأوبرا فَكِهة، وأفلام تجارية وعروض مسرحية إستعراضية؛ بينماتظهر أوجه الشبه بالأحلام أكثر ما تظهر في قصص الرومانس المطبوعة، وهي القصص التي تشمل الحكايات الشعبية وحكايات الجنيات التي ترتبط أشد الارتباط بالرغبات الرائعة التي تتحقق، وبالكوابيس والغيلان والساحرات. ولا شك أن الدراما المطبوعة تتداخل بقصص الرومانس المطبوعة، فما تمسرحه الدراما المطبوعة هو في العادة نوع من قصص الرومانسْ، وعلاقة الرومانس الوثيقة بالطقوس تتبدّى في عدد قصص الرومانس القروسطية التي ترتبط بجزء من أجزاء التقويم السنوي، بالاعتدال الشتوي أو بصباح أول أيار أو بعشية عيد أحد القديسين؛ أو ترتبط بطقس خاصٍّ بإحدى طبقات المجتمع مثل المسابقات الرياضية. وتفسّر حقيقةُ كون النمـوذج الأعلى رمـزاً قابلاً للتوصيل بالدرجة الأولى سهولةَ انتقالِ قصائدِ البالاد والحكايات الشعبية والتمثيليات الإيمائية من بلدٍ إلى آخر، مثل انتقال ذلك العدد الكبير

* هذه الكلمة أصلها عربي هو «المسخرة»، لكن معنى الكلمة العربية تخصص بحيث لم يعد صالحاً للدلالة على هذا النوع من المسرحيات. وهي مسرحيات ازدهرت في بلاط الملوك في عصر النهضة، وكان يشارك في تمثيلها رجال البلاط وهم مقنعون إلى جانب الممثلين المحترفين، ويمثلون قصصاً رمزية احتفالية تمزج بين الأساطير والغناء والموسيقى.

من أبطالها عبر حدود اللغات والثقافات. وهنا نعود إلى حقيقة أن الأدب الذي يبقى فيه أثر المرحلة النموذجية من الرمزية يبدو لنا بدائياً وشعبياً.

أقصد بهاتين الكلمتين القدرة على التوصيل في الزمان والمكان على التوالي. وفيما عدا ذلك فهما تعنيان الشيء نفسه. والأدب الشعبي ينتقد عادة لكونه منحطّاً من قبل مثقفي عصره، ثم يفقد جمهورُه الأصليُّ حبَّه له مع نموِّ الجيل الجديد، وبعد ذلك يندمج فيما يُدْعى بالأدب الذي يتّصف ببعض الغرابة، ويعود المثقفون للاهتمام به، ويبدأ أخيراً باكتساب شرف البدائية والقِدَم. ويعود هذا الإحساس بالقدم كلما وجدنا فناً عظيماً يستخدم الأشكال الشعبية كما يفعل شيكسبير في فترته الأخيرة، وكما يفعل الكتاب المقدس عندما ينتهي بحكاية شعبية عن سيدة لحقها الضيم، وعن بطل يقتل الوحوش، وعن ساحرة شريرة، وعن مدينة مرصعة بالجواهر. والقدم صفة مميزة لكل الاستعمالات الاجتماعية للنماذج العليا. إن روسياالسوفييتية شديدة الاعتزاز بما تنتجه من تراكتورات، ولكن سيمضي وقت طويل قبل أن يحل التراكتور محل المنجل على العَلَم السوفييتي.

هنا يتوجب علينا أن نلقي نظرة على وهم وقعت به نظرية عن العقد الأسطوري لكي نتجنب ذلك الوهم. أقصد أنه قد يكون هناك شيء اسمه العقد الاجتماعي في النظرية السياسية إذا ما ظل النقاش منصبّاً على ما يمكن ملاحظته من حقائق تتعلق ببنية المجتمع الراهنة. أما إذا غدت هذه الحقائق جزءاً من حكاية عن شيء حدث في زمن يبلغ من بعده أننا لا نستطيع معه الحصول على أدلة تناقض تأكيدات صاحب الحكاية وقيل لنا إن الناس في الماضي تنازلوا عن سلطتهم أو أنهم فوَّضوا بعضاً منهم بها أو أنهم خُدعوا فتنازلوا عنهافإن النظرية السياسية تصبح واحدة من أكاذيب أفلاطون التي اختلقها للدعوة لمذهبه. وبما أن الدليل الوحيد على حدوث هذا الحادث في الماضي السحيق هو شبهه بالحقائق الراهنة فإن الحقائق الراهنة تقارن في الواقع بظلالها [في الكهف الأفلاطوني]. لقد حصل اختلاق مماثل لحكاية من هذا النوع في النقد الأدبي الذي

يتناول الأسطورة، أي النقد الذي لم يخرج بعد من طور العقد التاريخي.

ولكن بما ان الناقد النموذجي* يهتم بالطقوس والأحلام فإن من المحتمل أن يجد الكثير مما توصل إليه المشتغلون بالأنثروبولوجيا المعاصرة حول الطقوس والمشتغلون بعلم النفس المعاصر حول الأحلام ذا فائدة جلّى. وأفيد هذه الأعمال له على التعيين ما كتبه فريزر في **الغصن الذهبي** عن الأساس الطقسي للدراما المطبوعة وما كتبه ينغ وأتباعه حول الأساس الحلمي للرومانس المطبوعة. ولكن الموضوعات التي تتناولها الانثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبي لم تنفصل عن بعضها انفصالاً واضحاً بعد، ولذا توجب الحرص لتفادي خطر الحتمية. فالطقس بالنسبة للناقد الأدبي هو مضمون الفعل الدرامي وليس مصدره أو أصله. **والغصن الذهبي** من وجهة نظر النقد الأدبي بحث في المضمون الطقسي للدراما المطبوعة: أي أنه يستقصي شكل الطقس النموذجي الأصلي ويستمد منه بنية الدراما ومبادئها النوعية منطقياً، لا زمنياً. وليس يعني الناقد الأدبي في شيء أن يكون ذلك الطقس قد وجد تاريخياً أم لم يوجد. من المحتمل تماماً أن طقس فريزر المفترض كان يشبه بعض الطقوس الحقيقية شبها عظيماً، واكتشاف أوجه الشبه هذه جزء من مهمته. ولكن الشبيه ليس بالضرورة هو المصدر، أو المؤثر، أو السبب، أو الشكل الجنيني، وهو بالأحرى لا يتطابق مع ما يشبهه. فالعلاقة الأدبية بين الطقس والدراما، مثلها مثل علاقة أي ناحية من نواحي الفعل الإنساني بالدراما، هي علاقة مضمون بشكل فقط وليست علاقة أصل بمتفرّع.

ولذا فإن الناقد لا يهتم إلا بأنْساق الطقس والحلم التي يجدها في الأعمال التي يدرسها مهما كانت الطريق التي سلكتها للوصول إلى هناك. وقد أدى عمل دارسي الأدب الكلاسيكي ممن تتبعوا خطى فريزر إلى التوصل إلى نظرية عامة عن المحتوى الباذخ أو الطقسي للدراما اليونانية. **والغصن الذهبي** كتاب يسعى إلى أن يكون كتاباً في

* يقصد ذلك الذي ينطلق من فكرة النماذج العليا.

الأنثروبولوجيا لكن تأثيره على النقد الأدبي كان أعظم من تأثيره على حقله الذي يدّعي الإنتماء إليه، وقد يثبت في النهاية أنه كتاب في النقد الأدبي حقاً. وإذا ما كان النسق الطقسي موجوداً في المسرحيات حقّاً ـ وانها لحقيقة أن واحدة من أهم ثيمات **إفيجنايا في توريس** مثلاً تتناول أضحية إنسانية ـ فإن الناقد ليس ملزماً باتخاذ موقف حيال الجدل التاريخي المنفصل حول أصل الدراما اليونانية الطقسي. ومن هنا كان الطقس بوصفه محتوى الفعل، وبشكل أخص محتوى الفعل الدرامي، أمراً كامن الوجود باستمرار في نظام الكلمات، وهو مستقل تماماً عن موضوع التأثير المباشر. فنحن نجد حتى في القرن التاسع عشر أن الدراما ما إن تصبح بدائية وشعبية كما يحصل في **الميكادو** (وهو المثال الذي أعطيناه سابقاً) حتى نشاهد العناصر التي تحدث عنها فريزر كلها: ابن الملك، التضحية التمثيلية، الشبه الكبير باحتفالات الساكايا sacaea*، وغير ذلك من الأمور التي لم يكن غلبرت يعلم عنها شيئاً أو التي لم تكن تهمه في شيء. تعود هذه الأمور لأنها ما تزال أفضل الطرق للاستحواذ على اهتمام الجمهور، والكاتب المسرحي المجرب يعرف ذلك.

لقد ضَلَّلَتْ مكابة النقد التوثيقي الذي يقصر عمله على تقصي المصادر وطرق الانتقال التاريخية ـ ضللت بعض النقاد النموذجيين فجعلتهم يشعرون ان كل هذه العناصر الطقسية يجب تتبعها تتبعاً مباشراً إلى أبعد ما يمكن أن يسلم به الناس، تماماً كما يفعلون مع سلالات الملوك. أما الفجوات الزمنية الهائلة التي تنتج عن مثل هذا التقصي فيملأونها بنظرية من النظريات عن ذاكرة الجنس البشري أو بتصور تآمري للتاريخ تحتفظ بموجبه المذاهب والتقاليد الغيبية ببعض الأسرار ولا تفرط بها على مدى قرون. ومن الغريب ان النقاد النموذجيين عندما يتشبثون بالاطار التاريخي يجدون

* يتحدث كتاب **الغصن الذهبي** عن فترة من التاريخ البابلي كان يحتفل فيها بعيد الساكايا الذي كان يمتد خمسة أيام يتبادل خلالها السادة والعبيد أدوارهم، ويسمح لمجرم محكوم عليه بالاعدام بالحلول محل الملك والتصرف كما يحلو له في بلاطه خلال فترة العيد. أنظر تلخيص ثيودور غاستر للكتاب (ص٢٨٧-٢٨٨).

أنفسهم ـ لا محالة ـ منقادين إلى فرضية من فرضيات الانحطاط المستمر من عصر ذهبي انطمس في التاريخ السحيق. وهكذا نجد مقدمة سلسلة توماس مان الخاصة بيوسف تتتبّع عدداً من أساطيرنا الأساسية إلى أطلانطس، الأسطورة التي تفوق فائدتها النموذجية فائدتها التاريخية بكثير. وعندما انتعش النقد النموذجي في القرن التاسع عشر مع انتعاش الاهتمام بأساطير الشمس حاول بعضهم السخرية منه عن طريق البرهنة التي لا تقل قوتها المنطقية عن غيرها بأن نابليون كان أسطورة من أساطير الشمس. لكن السخرية لا تفعل فعلها إلا ضد التشويه التاريخي للمنهج. فنحن نحول نابليون إلى أسطورة شمس ـ نموذجياً ـ كلما تكلمنا عن بزوغ نجمه وارتفاع شهرته إلى سمت الرأس ثم أفول ذلك النجم.

سوف يظل التاريخ الاجتماعي والثقافي، وهو الأنثروبولوجيا بالمعنى الموسع، جزءاً من سياق النقد، وكلما اتضح الفرق بين المعالجات الأنثروبولوجية والمعالجات النقدية للطقس كلما تبين الأثر الحميد لهما على بعضهما البعض. وهذا ينطبق أيضاً على العلاقة بين علم النفس والنقد. فأول وحدة شعرية أكبر من القصيدة المفردة وأكثرها لفتا للنظر هي مجموعة الأعمال التي انتجها مؤلف القصيدة. والسيرة سوف تكون دائماً جزءاً من النقد، وسوف يهتم كاتب السيرة طبعاً بشعر بطل سيرته بوصف ذلك الشعر وثيقة شخصية تسجل أحلامه الخاصة وارتباطاته وطموحاته ورغباته الصريحة أو المكبوتة. وتشكل دراسة هذه الأمور جزءاً أساسياً من النقد. ولست هنا أتحدث بطبيعة الحال عن الدراسات السخيفة التي تُسقِطُ ميولَ كاتبيها الجنسية، وقد غلّفوها بتعبيرات طِبّية وأسبغوا عليها مسحة العقلانية، على ضحاياهم، بل أتحدث عن الدراسات الجادة المتمكنة من موضوعها في كل من النقد وعلم النفس، وهي الدراسات التي تدرك مقدار ما فيها من تخمين وتعلم أن نتائجها بعيدة كل البعد عن اليقين.

إن هذا النوع من المعالجة يكون أبسط ما يكون وأنفع ما يكون إذا ما تناول من دعوناهم كتاب الأدب الحكائي الأدنى الثيميين ـ أي الشعراء الرومانسيين الذين غالباً ما

يتناول شعرهم ما يجري داخل الشاعر من عمليات نفسية. أما إذا تناول الدارس كاتباً مسرحياً مثلاً يعرف منذ أول كلمة يخطها أن «من يعيشون ليمتعوا يجب ان يمتعوا ليعيشوا»* فان الخطر هو أن يستخلص الدارس من بيئة الشاعر الأدبية صورة مجردة غير حقيقية. إفرض أن ناقداً ما اكتشف أن نمطاً معيناً يتكرر في مسرحيات شيكسبير. فإذا انفرد شيكسبير في استعمال هذا النمط أو كان شاذاً أو حتى استثنائياً فالسبب قد يكون نفسياً في جانب منه. وإذا توافرت الأدلة على أنه تمسَّك بهذا النمط حتى بعد أن فشل في إمتاع جمهوره فإن احتمال وجود العنصر النفسي الشخصي يصبح أعظم بكثير. أما إذا وجدنا هذا النمط عند نصف دزينة أخرى من معاصريه فلا بد أن نقرّ بأهمية التقليد. وإذا ما وجدناه عند دزينة أخرى من كتاب المسرح من أزمان وثقافات مختلفة فلا بد أن نقر بأهمية النوع الأدبي، أي بمتطلبات البنية المسرحية ذاتها. والواقع أننا نلاحظ فعلاً في مسرحيات شيكسبير الكوميدية عدداً من المواقف المسرحية التي تتكرر، وعلى الناقد الأدبي أن يقارن هذه المواقف بما يجده عند غيره من الكتاب في دراسة مورفولوجية للشكل الكوميدي، وإلا فإننا سنحرم أنفسنا من التقدير المشروع تماماً للمميزات العلمية لشيكسبير، ومن تبين نوع من فن الفيوغ** الكوميدي في تلك المواقف المتكررة في مسرحياته الكوميدية.

أما عالم النفس الذي يتفحص قصيدة من القصائد فسيرى فيها في أغلب الظن ما يراه عادة في الحلم: خليطاً من المحتوى الكامن والظاهر. أما بالنسبة للناقد الأدبي فإن محتوى القصيدة الظاهر هو شكلها، ولذا يصبح محتواها الكامن محتواها الحقيقي، أي ثيمتها أو فكرتها(٢٧). وهذه الفكرة على المستوى النموذجي حلم أو تمثيل للصراع بين

---

* هذا القول للدكتور جونسن قاله بمناسبة افتتاح مسرح دروري لين بلندن.

** يلمح فراي هنا إلى الموسيقار باخ الذي ربما بلغ من تمكنه من فنون الموسيقى تمكن شيكسبير من فنون المسرح. وقد كتب باخ سلسلة من المؤلفات الموسيقية تحت عنوان فن الفيوغ Kunst der Fuge عرض فيها مقدرته العظيمة هذه في تناول شكل من أصعب الأشكال الموسيقية، وهو الفيوغ الذي يعتمد على التنويع والتطوير للأفكار الموسيقية الرئيسة التي تبدأ منها القطعة طبقاً لقوانين الطباق الموسيقي.

الرغبة والواقع. ولقد يشتم من هذا الكلام أننا ندور حول أنفسنا ولكن هذا ليس صحيحاً تماماً. ذلك أن الناقد يواجه مشكلة لا وجود لها في مجال التحليل النفسي الخالص، وهي مشكلة المحتوى الكامن القابل للتوصيل، مشكلة الحلم القابل للفهم، أو وصف أفلاطون للفن بأنه حلم للأذهان اليقظة. وبينما تكون رموز الحلم كلها بالنسبة لعالم النفس رموزاً خاصة تفسرها حياة الحالم الشخصية فإنه لا وجود للرموز الخاصة بالنسبة للناقد، وإذا ما وجدت مثل هذه الرموز الخاصة فعلاً، فإن مهمته هي أن يجرّدها من خصوصيتها.

نلاحظ هذه المشكلة في معالجة فرويد لمسرحية **أوديب ملكا** التي تدين بالكثير مما لها من تأثير إلى حقيقة انها تمسرح عقدة أوديب. ومن الممكن ربط العنصرين المسرحي والنفسي دون الرجوع إلى حياة سوفوكليس الشخصية، وهي حياة لا نعرف عنها شيئاً. وقد طور ينغ وأتباعه هذا التأكيد على المحتوى اللاشخصاني، ففسروا قابلية النماذج العليا للتوصيل بنظرية اللاوعي الجماعي - وهي نظرية لا ضرورة لها في النقد الأدبي بقدر ما أعلم.

وما وجدناه صحيحاً بالنسبة لنية الكاتب صحيح أيضاً بالنسبة لنية الجمهور. فكلاهما يتجهان نحو المركز، وتتضمن الاستجابة من المعاني الخاصة قدر ما تتضمنه عملية الخلق، وهي معان لا يكون الجمهور على وعي بها. والوعي المنفصل لا يستوعب إلا عدداً قليلاً جداً من التفاصيل التي تتضمنها شبكة العناصر التي تتكون منها الاستجابة. وقد أتاح هذا الوضع لتِنِسُن مثلاً أن ينال المديح على نقاء لغته وأن يُقْرَأ لحسّيته الجنسية البليغة. كذلك يتيح هذا الوضع المجال للناقد المعاصر لاستغلال كل ما توصلت له المعرفة الحديثة لتفسير العمل الفني دون الخشية من اختلال الأزمنة*.

---

* كما يحصل مثلاً لدى تطبيق النظرية الفرويدية (وهي من نتاج القرن العشرين) على مسرحية هاملت (وهي من نتاج القرن السابع عشر).

**فالمريض الواهم** على سبيل المثال مسرحية تصور رجلاً لم يكن، بعرف القرن السابع عشر وبعرف موليير نفسه، مريضاً حقاً بل يتوهم أنه مريض. وقد يعترض ناقد حديث بالقول إن الحياة ليست بمثل هذه البساطة، وان من الممكن تماماً أن يكون المريض الواهم مريضاً بالفعل وأن مشكلة آرغان هي ـ بكل وضوح ـ عدم استعداده لرؤية أولاده يكبرون، وهو نكوص طفولي تفهمه زوجته ـ الثانية! ـ فهما تاما فتحتضنه وتهمس في أذنه كلمات مثل «يا بني المسكين». إن ناقداً من هذا النوع سيجد التفسير الكافي لتصرف آرغان في فلتة اللسان التي تصدر عنه بعد المشهد الذي يضمه والفتاة الصغيرة لويزون (وهو مشهد سوف يعلق الناقد على طبيعته الجنسية أيضاً): «لم يعد هناك من أطفال». وسواء أكانت هذه القراءة صحيحة أم خاطئة فإنها قراءة لا تحيد عن نص موليير، وهي قراءة لا تقول لنا شيئاً عن موليير نفسه. فالمسرحية من حيث نوعها كوميدية؛ ولذا فلا بد أن تنتهي نهاية سعيدة. وهكذا فلا بد لأرغان من أن يعود إلى عقله،ولا بد من أن «تنفضح» زوجته التي يتلخص دورها المسرحي في إبقائه في وهمه، وأن يُبيّن عداؤها له. والحبكة طقس يمضي نحو إقصاءٍ لكبش الفداء، وهو إقصاء يتبعه زواج، والثيمة نسق حلمي لرغبة لا عقلانية تناقض الواقع.

سوف تعالج محاولة أخرى من محاولات هذا الكتاب تفاصيل النقد النموذجي وتطبيقاته. أما هنا فما يهمنا هو النقد في سياق النقد الأدبي ككل. فالفن من ناحيته النموذجية جزء من المدنية، وقد عرفنا المدنية بأنها عملية استخلاص الشكل الانساني من الطبيعة، وتكشف المدنية عن هيئة هذا الشكل الانساني في مسيرة تطورها: ومكوناته الرئيسة هي للمدينة والحديقة والمزرعة ومأوى الخراف وما إلى ذلك، إضافة إلى المجتمع الانساني نفسه. والرمز النموذجي هو عادة شيء طبيعي له معنى إنساني، وهو جزء من النظرة النقدية للفن بوصفه أحد منتوجات المدنية، أو صورة ذهنية عن أهداف العمل الانساني.

لا شك في أن هذه الصورة تبالغ في مثالية بعض نواحي المدنية أو تسخر من

بعضها الآخر أو تتجاهلها، وهذا يعني أن السياق الاجتماعي للفن هو السياق الأخلاقي أيضاً. فعلى كل الفنانين أن يتفقوا واتجاهات مجتمعاتهم. وكثير من الفنانين، من عظماء الفنانين، يكتفون بأن يمثلوا تلك الاتجاهات. أما من حيث اهمية الشاعر الأخلاقية فإنه يصور ما يحققه مجتمعه بعمله ويتبعه عن مبعدة. ولذلك تكون النظرة الأخلاقية للفنان هي أن عليه باستمرار ان يعين مجتمعه فيما يعمل بأن يخرج بفرضيات قابلة للتطبيق، وأن يحاكي العمل والفكر الانسانيين بشكل يوحي بأنماط قابلة للتحقيق في كلا المجالين. وإذا لم يفعل ذلك فإن عليه أن يسمي فرضياته بأنها من قبيل اللهو أو الشطحات الخيالية. وهذا هو إلى حد ما رأي الماركسيين في الفن، وبذا فإنهم يعيدون قول ما توصل إليه أفلاطون في نهاية **الجمهورية**، إذ يقال لنا هناك إذا ما تتبعنا الفكرة ببساطة كما هي في الكتاب، إن سرير الرسام، طبقاً للعدالة أو العمل الاجتماعي المتقن، هو محاكاة خارجية لسرير النجار. ولذا فإن عمل الفنان ينحصر إما في عكس صورة العالم الذي يحققه الصانع أو في الهروب منه.

لقد اعتمدنا في هذه المحاولة على المبدأ القائل إن الأحداث والأفكار الشعرية محاكيات فرضية للتاريخ والكتابة المعتمدة على المحاكمة الفكرية على التوالي، وهما بدورهما يحاكيان لفظياً الفعل والتفكير. ويقترب بنا هذا المبدأ من جعل الشعر محاكاة ثانية للواقع. لكننا نفسر المحاكاة لا باعتبارها «تذكرا» أفلاطونياً، بل باعتبارها تحريراً لخارجية الأشياء بوضعها في صور، وتحريراً للطبيعة بوضعها في الفن. ولا بد أن يكون العمل الفني من وجهة النظر هذه هو هدف ذاته[٢٨]: لا يمكنه في نهاية المطاف أن يصف شيئاً، ولا يمكن أن يربط في النهاية بأي نظام من الظواهر أو المعايير أو القيم أو العلل النهائية. فكل هذه العلاقات الخارجية تشكل جزءاً من «وهم المقصد». إن الشعر وسيلة من وسائل الأخلاق والحقيقة والجمال، ولكن الشاعر لا يهدف إلى هذه الأشياء بل إلى القوة اللفظية الداخلية. والشاعر بوصفه شاعراً لا يقصد إلا كتابة القصيدة، وليس الفنان فيه هو من يترك عمله الصحيح سعياً وراء الأضواء المضللة الأخرى بل هي الأنا.

ان من مسلمات النقد أن الأسد ـ أخلاقيا ـ يضطجع مع الحمل، فلا فرق في التعليم الحر بين بَنْيَن وروتْشِستر، أو بين ساد وجين أوستن، أو بين **حكاية الطحان وقصة الراهبة الثانية*** ـ والمعيار الأخلاقي الوحيد الذي ينطبق عليها هو معيار مناسبة المقال لمقتضى الحـال. كذلك فإن الموقف الأخلاقي الذي يتخذه الشاعر في عمله يعتمد بالدرجة الأولى على بنية ذلك العمل. ولذلك فإن المبرر الوحيد لجعل زوجة آرغان منافقة في مسرحية **المريض الواهم** هو أن هذه المسرحية كوميدية ـ ويجب التخلص منها لتنتهي المسرحية نهاية سعيدة.

أما السعي وراء الجمال فهو هراء أخطر من السعي وراء الحقيقة أو الخير لأن إغراء الجمال للأنا أشد. فالجمال، شأنه شأن الحق والخير، صفة قد تحمل على كل الفن العظيم، ولكن السعي المتعمد للتجميل من شأنه أن يضعف الطاقة الخلاقة. فالجمال في الفن كالسعادة في الأخلاق: قد يرافق الفعل ولكنه لا يكون هدف الفعل مثلما أننا لا نسعى للحصـول على السعـادة بل على شيء قد يسببهـا. أما السعي للحصول على الجمال فلا يعطينا في أفضل الأحوال إلا الجذاب، وهي خاصية في الجمال تمثلها كلمة «حلو»، وهي صفة تعتمد على اختيار محدود للمواضيع والأساليب. فالرسام الديني ـ على سبيل المثال ـ ينتج هذه الصفة ما دامت الكنائس تكلفه برسم العذراوات، أما إذا طلبت الكنيسة منه رسم مشهد الصلب فلا بد أن يرسم القسوة والرعب بدلاً من الحلاوة.

وعندما نصف الجسد الانساني بأنه «جميل» فإننا عادة نقصد جسد شخص يتمتع بالصحـة بين الثامنـة عشرة وحوالي الثلاثين، وإذا ما صور لنا ديغا مثلاً نساء ثقيلات الأرداف يجلسن لغسل أعجازهن فإننا نفسر هذه الصدمة لأحاسيسنا الرقيقة بأنها حكم

---

* عاش جون وِلْمُت، إيرل روتشستر الثاني حياة قصيرة (١٦٤٨ ـ ١٦٨٠) مليئة بالمغامرات والفجور، بينما كان بَنْيَنْ، مؤلف **رحلة الحاج**، من المتطهرين، والمركيز دي ساد معروف طبعاً بكتبه وحياته الماجنة، بينما عاشت جين أوستن حياة العانس التي لم يحصل فيها ما يثير إلا كتابتها لرواياتها المعروفة. والفرق بين حكايتي تشوسر المذكورتين هو ان الأولى تميل إلى المجون والثانية إلى التقوى.

استطيقي . وكلما عنت كلمة الجمال الحلاوة أو الجاذبية ، ولا بد أن تعني ذلك إذا صارت هي الهدف الذي يسعى له الفن ، فإنها تصبح رجعية وتحاول إما أن تحدد ما قد يختاره الفنان موضوعاً له أو أن تحدد الطريقة التي قد يعالج بها موضوعه ، وتجند كل قوى العفة لمنعه من توسيع رؤياه إلى ما وراء الكلاسيكية الزائفة، القاحلة، التافهة. ولقد أفسد رسكن العديد من أفضل نظراته النقدية بهذا الوهم ، وكثيراً ما أثقل تنسن حيوية شعره بها ؛ كما أننا نلاحظ ما يؤدي إليه هذا السعي المحموم لتجميل كل شيء عند عدد من مجمّلي الفترة ذاتها ممن هم أدنى منزلة من تنسن. إنه يؤدي إلى المبالغة في أهمية الأسلوب، وإلى جعل كل شيء في العمل الفني ، حتى المسرحي منه، يشبه كل شيء آخر، يشبه المؤلف، بل المؤلف في أروع لحظاته . هنا أيضاً يحل اعتداد الأنا بذاتها محل الافتخار المخلص للصانع بصنعته .

تعيدنا المرحلة الشكلية أو الثالثة من مراحل السرد والمعنى في نهاية المطاف إلى النظرة الاستطيقية للعمل الفني بوصفه موضوعاً للتأمل، بوصفه عملاً صنع للزينة والمتعة ، لا للاستعمال، رغم أن هذه المرحلة تتضمن علاقات الأدب الخارجية بالأحداث والأفكار. وتشجعنا هذه النظرة على فصل الأشياء الاستطيقية عن غيرها من المصنوعات وعلى افتراض وجود تجربة استطيقية تختلف اختلافاً نوعياً عن غيرها من التجارب . وتشبه هذه النظرة الاستطيقية للنقد، وهي نظرة تجعل منه سلسلة منفصلة من عمليات الفهم الخاصة (التي تكاد تشبه التجارب الدينية) - تشبه النظرة الببليوغرافية للأدب، وهي النظرة التي ترى فيه ركاماً من كل ما كتب من كتب ومسرحيات وقصائد. وليس هناك ما يدعو إلى عدم الاعتراف بأن هذه النظرة للتجربة الأدبية لها صحتها، ولا اعتراض عليها إلا إذا استبعدت غيرها من طرق النظر.

إن النظرة النموذجية للأدب تقدم لنا الأدب بوصفه شكلاً شاملاً وتقدم لنا التجربة الأدبية بوصفها جزءاً من شيء مستمر هو الحياة إحدى وظائف الشاعر فيه-هي رؤية اهداف العمل الانساني . وما ان نضيف هذه الطريقة في التناول إلى الطرق الثلاث

الأخرى حتى يصبح الأدب وسيلة أخلاقية وحتى نمضي إلى ما وراء معضلة الإمّا / أو الكيركغورية بين العبودية الاستطيقية والحرية الأخلاقية دون الخضوع لاغراء التخلص من الفنون أثناء ذلك. ومن هنا تأتي أهمية رفض الأهداف الخارجية الخاصة بالاخلاق والجمال والحق بعد قبول صحة هذه النظرة إلى الأدب. فكونها خارجية يجعلها في النهاية مصدراً للعبودية، ولذا تكون شيطانية. ولكن إذا لم تكن أي من المعايير الاجتماعية أو الأخلاقية أوالاستطيقية هي المعيار الذي يحدد خارجياً قيمةَ الفن فإن المرحلة النموذجية، وهي المرحلة التي يكون الفن فيها جزءاً من المدنية، لا يمكن أن تكون المرحلة النهائية. إذ اننا نحتاج إلى مرحلة أخرى نمر فيها من المدنية، حيث ما يزال الشعر مفيداً وظيفياً، إلى الثقافة، حيث يكون فوق الأهواء، حراً، يقف على قدميه هو.

## المرحلة التأويلية: الرمز بؤرةً

تحركنا في تتبعنا لمراحل الرمزية الأدبية المختلفة عبر سلسلة متصاعدة توازي السلسلة التي نجدها في نقد العصور الوسطى. ولكننا أقمنا معنى مختلفاً لاصطلاح الحرفية، ولذلك فإن ما يقابل المستوى الحرفي أو التاريخي في مخطط القرون الوسطى، أو على الأقل مخطط دانتي، هو عندنا المستوى الثاني أو الوصفي. أما المستوى الثالث عندنا، وهومستوى الشرح والتفسير، فبقابل المستوى الثاني عند القرون الوسطى، أو المستوى الأليغوري. أما مستوانا الرابع، وهو الذي يدرس الأساطير والشعر بوصفه وسيلة من وسائل الاتصال الاجتماعي، فهو المستوى القروسطي الثالث الذي يتناول المعنى الأخلاقي أو المجازي، أي المستوى الذي يهتم بالناحيتين الاجتماعية والمجازية من المعنى. والتفريق القروسطي بين المعنى الأليغوري بوصفه ما نؤمن به وبين المعنى الأخلاقي بوصفه ما نفعله موجود أيضاً في مفهومنا الخاص بالمرحلة الشكلية بوصفها مرحلة استطيقية أوتأملية وفي المرحلة النموذجية بوصفها مرحلة اجتماعية وتشكل جزءاً من استمرارية العمل. وقد بقي علينا أن نرى الآن ما إذا كان بوسعنا أن نقيم موازياً

عصرياً للمفهوم القروسطي الخاص بالتأويل أو المعنى الكلي.

ربما كان القاريء قد لاحظ التماثل الذي تشكل تدريجياً بين الأنماط الخمسة التي فصلنا القول فيها في محاولتنا الأولى وبين المراحل الرمزية في محاولتنا الراهنة. فالمعنى الحرفي كما شرحناه يتصل اتصالاً وثيقاً بأساليب السخرية التي ادخلها الرمزيون الفرنسيون وبرأي الكثير من النقاد «الجدد» الذين يعتبرون الشعر بنية ساخرة بالدرجة الأولى (أي حرفياً). وتتصل الرمزية الوصفية التي تظهر في أشد أشكالها تطرفاً في طبيعية القرن التاسع عشر التوثيقية، تتصل فيما يبدو اتصالاً وثيقاً بالنمط الأدنى، بينما تتصل الرمزية الشكلية التي تسهل دراستها أكثر ما تسهل في كتابات مؤلفي عصر النهضة والعصر الكلاسيكي الجديد، بالنمط الأعلى. أما النقد النموذجي فيبدو أنه يجد مركز ثقله في نمط الرومانس حيث كان التبادل ما بين قصائد البالاد والقصص الشعبية وقصص الجنيات أسهل ما يكون. وإذا ما صح التماثل فإن آخر مرحلة من مراحل الرمزية سوف ترتبط، كما ارتبطت المرحلة السابقة، بالناحية المتصلة بخلق الأساطير، بالمعنى الفني الضيق للأساطير: أي بالقصص والثيمات المتعلقة بالكائنات والقوى الربانية أو شبه الربانية.

لقد ربطنا النماذج العليا والأساطير بالأدب البدائي أو الأدب الشعبي بشكل خاص. والواقع انه يكاد أن يكون بامكاننا تعريف الأدب الشعبي تعريفاً نعترف بأنه من قبيل الحشو بقولنا إنه الأدب الذي يكشف لنا النماذج العليا دون حجاب. وهذه صفة نجدها في كل مستويات الأدب: في قصص الجنيات والقصص الشعبية، وفي أعمال شيكسبير (في معظم مسرحياته الكوميدية)، وفي الكتاب المقدس (وهو كتاب لو لم يكن مقدساً لكان شعبياً)، وفي أعمال بنين، ورتشردسن، ودكنز، وبو، وفي كمية هائلة من الكتابات الغثة الزائلة أيضاً بطبيعة الحال. لقد بدأنا كتابنا هذا بقولنا إننا لا نستطيع ربط القيمة بالشعبية. ولكن ما يزال هناك خطر الاختزال أو الافتراض أن الأدب في جوهره بدائي شعبي. لقد شاع هذا الرأي شيوعاً عظيماً في القرن التاسع عشر، ولم يختفِ بعد بحال من الأحوال، ولكننا لو سلمنا به لتخلينا عن ثلث مادة النقد النموذجي، وأهم مصدر من مصادره.

نلاحظ أن الكثير من الكتاب ذوي الثقافة الواسعة، ممن تتطلب أعمالهم دراسة متأنية، يتجهون صراحة إلى خلق الأساطير. وتشمل الأمثلة دانتي وسبنسر، ومعظم الكُتاب «الصَعبيين» في القرن العشرين، سواء أكانوا شعراء أم ناثرين. وعندما يكون العمل قصصي الطابع فإنه غالباً ما يقوم على أساس من الدراما المطبوعة (فاوست، بيرغنت) أو الرومانس المطبوعة (هوثورن، ملفل: قارن القصص الأليغورية المصنوعة التي كتبها تشارلز وليمز* وسي. س. لويس** في أيامنا هذه، وهي قصص تقوم في معظمها على صيغ «جريدة الولد نفسه» The Boy's Own Paper). أما خلق الأسطورة القائم على الثقافة الواسعة، كما نجده في المرحلة الأخيرة من مراحل هنري جيمس وفي كتابات جيمس جويس على سبيل المثال، فقد يصبح أمراً بالغ التعقيد. ولكن التعقيدات يقصد منها الكشف عن الأسطورة، لا حجبها. إذ لا يمكننا القول في هذا الصدد إن أسطورة بدائية شعبية قد لُفّت كالمومياء بلغة عظيمة التفاصيل، وهو الرأي الذي يقود إليه وهم الاختزال، ذلك أن الاستنتاج الصحيح هو فيما يبدو أن الأدب العليم اللماح، مثله مثل الأدب البدائي الشعبي، يتجه نحو مركز محدد من التجربة الإبداعية.

وإذا ما عرف الدارس أن الفيرونيان مسرحية مبكرة من مسرحيات شيكسبير الكوميدية وأن حكاية الشتاء مسرحية متأخرة منها فإنه سيتوقع أن تكون المسرحية المتأخرة أعقد وأشد احتياجاً للفطنة، وقد لا يتوقع أن تكون أكثر بدائية وأشد إيحاءً بالأساطير والطقوس القديمة. لكن هذه المسرحية المتأخرة أكثر شعبية أيضاً، ولكن ليس لأنها تعطي الجمهور المنتمي لأدنى الطبقة الوسطى ما يفكر به ويريده. لقد توصل شيكسبير، نتيجة لتعبيره عن الأشكال الداخلية للدراما بقوة وحدة متزايدتين، إلى الأساس الأعمق للدراما في مرحلته الأخيرة، إلى الشكل الاحتفالي الرومانسي الذي تفرعت عنه كل

---

* من كبار الكاثوليك الانجليز المعاصرين. كتب إضافة إلى ما يشير له المؤلف دراسة ممتعة عن دانتي.

** ميز لويس نفسه في حقلين متباعدين جداً. فهو من ناحية من أفضل الباحثين في أدب عصر النهضة، ويعد كتابه عن الحب الرفيع The Allegory of Love من أفضل ما كتب حول الموضوع؛ كما أنه من الناحية الثانية من أفضل من كتب للأطفال في هذا القرن.

أشكال الدراما المتخصصة مثل المأساة والكوميديا الاجتماعية، وهو الشكل الذي ما تفتأ الدراما تعود إليه. فنحن نشعر في أعظم اللحظات التي نجدها عند دانتي وشيكسبير، في **العاصفة والمطهر** على سبيل المثال، نشعر بتلاقي المعاني وبأننا نقترب من رؤية ذلك الذي تدور حوله تجربتنا الأدبية برمتها: بأننا وصلنا إلى المركز الثابت لنظام الكلمات. والنقـد بوصفـه معرفة، أعني النقد الذي يجد نفسه مضطراً للاستمرار في الكلام عن الموضوع، يعترف بأن هناك حقاً مركزاً لنظام الكلمات.

لو لم يكن هذا المركز موجوداً لما كان هناك شيء يمنع استمرار التماثلات التي تزودنا بها التقاليد والأنواع الأدبية من أن تكون سلسلة لا تنتهي من التداعيات الحرة التي قد تكون موحية أو جذابة ولكنها لا تخلق بنية حقيقية. أما دراسة النماذج العليا فهي دراسة الرموز الأدبية بوصفها أجزاء من كل. وإذا ما كانت النماذج العليا موجودة فعلاً فإن علينا أن نسير خطوة أخرى وأن نفترض إمكانية وجود عالم أدبي مُكْتَفٍ بذاته، فإما أن يكون النقد النموذجي وهما من الأوهام، أو متاهة لا مخرج منها، أو أن نقول إن الأدب شكل كلي وليس اسماً ندعو به ركام الأعمال الأدبية الموجودة لدينا فعلاً. وقد تكلمنا في السابق عن النظرة الأسطورية بوصفها نظرة تؤدي إلى تصور عن نظام الطبيعة ككل يحاكيه نظام مماثل من الكلمات.

وإذا ما كانت النماذج العليا رموزاً قابلة للتوصيل وكان هناك مركز من النماذج العليا فإننا نتوقع أن نجد في ذلك المركز مجموعة من الرموز الكلية. ولا أقصد بهذا التعبير أن هناك كتاباً يضم شيفرة النماذج العليا حفظته المجتمعات الانسانية كلها عن ظهر قلب بدون استثناء. بل أقصد أن بعض الرموز صور لأشياء مشتركة بين كل البشر، ولذا تتميز بقدرة على التوصيل لا تحدّها حدود. وهذه الرموز تشمل رموز الطعام والشراب، والسعي أو الرحلة من أجل شيء ما، والضوء والظلمة، والاشباع الجنسي الذي يتخذ عادة شكل الزواج. ومن الخطأ الظن أن أسطورة أدونيس أو أوديب غالمية أو أن بعض الترابطات مثل ارتبـاط الأفعى بالقضيب، ترابطات عالمية. لأن هذا الظن يتطلب منا عندما نكتشف

مجموعة من الناس الذين لا يعرفون شيئاً عن هذه الأمور أن نفترض أنهم كانوا يعرفون ونسوا أو أنهم يعرفون ويرفضون الاعتراف، أو أنهم لا ينتمون إلى الجنس البشري. ولكن لنا أن نقصي من الجنس البشري بكل ثقة أية كائنات لا تفهم المقصود بالطعام، ولذا فإن أية رموز تقوم على الطعام هي رموز عالمية لأنها لا تحدها حدود؛ أي لا حدود لقابلية فهمها.

يعتبر العمل الأدبي في المرحلة النموذجية أسطورة، وهو عمل يوحد الطقس والحلم. ويحد هذا التوحيد من مدى الحلم ويجعله معقولاً مقبولاً لوعي اجتماعي يقظ. ولذا فإن الأدب بوصفه حقيقة أخلاقية من حقائق المدنية يجسد قدراً كبيراً من تلك الروح التي ندعوها في الحلم نفسه بالرقيب. ولكن الرقيب يعترض زخم الحلم. وعندما ننظر إلى الحلم ككل نلحظ فيه أموراً ثلاثة: أولها أن حدوده ليست حدود الواقع بل ما يمكن تصوره؛ وثانيها أن حدود هذا الذي يمكن تصوره تقع في عالم الرغبة المشبعة وقد تحررت من كل ما يثير القلق أو الاحباط؛ وثالثها أن عالم الحلم يقع برمته في ذهن الحالم.

والأدب في المرحلة التأويلية يحاكي حلم الانسان الشامل؛ أي أنه يحاكي فكر ذهن إنساني يقع على محيط واقعه وليس في مركزه. ونحن نرى اكتمال الدورة الخيالية التي بدأت عندما مررنا من المرحلة الوصفية إلى المرحلة الشكلية من مراحل الرمزية. فقد تحولت محاكاة الطبيعة هناك من عكس الطبيعة الخارجية إلى تنظيم شكلي صارت الطبيعة فيه هي المحتوى. لكن القصيدة في المرحلة الشكلية ظلت ضمن الطبيعة، وظل الشعر برمته في المرحلة النموذجية ضمن حدود الطبيعة أو ضمن المعقول. أما في المرحلة التأويلية فإن الطبيعة هي ما يُحْتَوى وليست ما يَحْتَوي، ولا تعود الرموز النموذجية الشاملة، رموز المدينة والجنينة والرحلة والزواج هي الأشكال المرغوبة التي يشيدها الانسان داخل الطبيعة بل تصبح هي ذاتها أشكال الطبيعة. وتكون الطبيعة هنا داخل ذهن إنسان لا نهائي يبني مدنه من درب التبّانة وليس هذا هو الواقع بل ما يمكن تصوره أو هو الحد الابداعي للرغبة، وهو حد لا نهاية له في الزمان والمكان، ولذا فإنه رؤيوي. وأنا

أقصد بالرؤيا التصور الابداعي للطبيعة كلها بوصفها محتوى جسد حي أبدي لانهائي، جسد أقرب إلى الجسد الانساني منه إلى الجسد الجامد، هذا إذا لم يكن إنسانياً. لقد قال بليك: «بما أن رغبة الانسان لانهائية فإن امتلاكها لا نهائي، وهو نفسه لا نهائي». وإذا ما اعتبر بليك شاهداً متحيزاً في هذه المسألة، فقد نستشهد بهُكَر*: «لن نحتاج لكي نثبت أن هناك كمالاً أعلى من هذين (الكمال الحسي والعقلي) إلى أكثر من الاستشهاد برغبة الانسان، وهي رغبة قمينة بالاحباط لأنها طبيعية لولا أنها تجد فيما وراء ذلك ما تجد عنده ما يرضيها في النهاية، وهو ما لا تجده في الحالة السابقة».

وإذا ما انتقلنا إلى الطقوس فإننا نلاحظ محاكاة للطبيعة تضم قدراً لا يستهان به مما ندعوه السحر. ويبدو أن السحر يبدأ بوصفه محاولة طوعية لاستعادة اتفاق مفقود مع الدورة الطبيعية. وهذا الاحساس بالاستعادة المتعمدة لشيء ما عدنا نملكه هو أحد مميزات الطقوس الانسانية. والطقوس تضع لنفسها تقويماً تحاول ان تحاكي فيه حركة الأجرام السماوية بما فيها من دقة وما يرافقها من استجابة لها من قبل النبات. فالمزارع لا بد أن يجني محصوله في وقت محدد من السنة، ولكن بما أنه فاعل ذلك لا محالة فإن الحصاد نفسه ليس طقسا بالمعنى الدقيق. اما ما نربطه بالطقوس فهو التعبير عن الرغبة في توفيق الطاقات الانسانية والطبيعية في ذلك الوقت، وهي الرغبة التي تنتج أغاني الحصاد وأضاحيه وعادات الناس خلاله. ولكن زخم العنصر السحري في الطقوس يتجه اتجاهاً واضحاً نحو عالم لم تعد فيه الطبيعة الغبية اللامبالية هي حاوية المجتمع الانساني بل صار المجتمع الانساني يحتويها، ولذلك يجب ان تمطر أو أن تشرق حسب رغبة الانسان. كما نلاحظ أيضاً ميل الطقوس لأن تكون متصلة شاملة، لا دوارة فقط، كما رأينا من قبل. وإذن يحاكي الشعر في مرحلته التأويلية الفعل الانساني بوصفه طقساً شاملاً، ولذا فهو يحاكي فعل مجتمع انساني مطلق القدرة يضم قدرات الطبيعة كلها داخله.

* رتشرد هكَر (١٥٥٣ ـ ١٦٠٠) من كبار لاهوتيي الكنيسة الأنغليكانية، ولذا فإنه يتكلم بلغة متزنة تختلف عما قد يوصف بالشطحات البْليكية.

يوحّد الشعر في ناحيته التأويلية إذن الطقس الشامل او الفعل الاجتماعي غير المحدود بالحلم الشامل أوالفكر الفردي غير المحدود. وعالمه هو الفرض الذي لا تحده حدود أو نهايات، وهو لا يمكن أن تضمه أية مدنية حقيقية أو أي نظام من القيم الأخلاقية وذلك لذات السبب الذي يجعل من غير الممكن حصر أية بنية من الصور في تفسير أليغوري واحد. وهنا لا تعود الفكرة محاكاة للكلام بل تكون هي الكلمة، الكلمة المشكِّلة التي هي العقل والفعل الخلاق معاً، حسبما قدَّر فاوست غيته. ولا تعود شخصيات الفن مجموعة من الشخصيات التي تعيش ضمن بيئة طبيعية بل تغدو هي الانسان الكلي الذي هو أيضاً كائن إلهي، أو هو كائن إلهي يجري تصوره تصوراً تجسيمياً.

ان الشكل الأدبي الذي يكون أثرُ المرحلة التأويلية عليه أعمق ما يكون هو ذلك الذي تتخذه الكتب المقدسة أو التي تسجل الرؤى الدينية. وهنا يستخدم الشعر صورة الاله، سواء أكانت هذه هي الصورة المعهودة له أو صورة البطل أوالشاعر المؤلَّه، للتعبير عن قوى لا تحدها حدود ضمن الشكل الانساني. ويعتبر الكثير من هذه الكتب المقدسة كتباً دينية أيضاً، وهي لذلك مزيج من العنصرين الابداعي والوجودي. وعندما تفقد هذه الكتب محتواها الوجودي فإنها تظل محتفظة بالعنصر الابداعي، مثلما حصل للأساطير الكلاسيكية بعد ظهور المسيحية. وتنتمي هذه الكتابات بشكل عام إلى النمط الأسطوري أو الثيوغوني*. ونلاحظ كذلك علاقتها بالتأويل في بنية الشعر الشاملة الهائلة التي يبدو وكأنها عالم كامل قائم بذاته، وهو شعر يمثل في ثقافته معيناً لا ينضب من الايحاءات الفنية، ويبدو، كما تبدو نظريتا الجاذبية والنسبية في العالم الطبيعي، قابلاً للتطبيق أو وثيق الاتصال بكل جزء من أجزاء التجربة الأدبية. وتكون هذه الكتابات أساطير نهائية، أو نظماً كاملة من النماذج العليا. وتضم ما دعوناه في محاولتنا السابقة بمشابهات الوحي: ملاحم دانتي وملتن وما يقابلها في الأنماط الأخرى.

---

* تبحث الكتب الثيوغونية في أصل الآلهة. قارن قصيدة هزيود Theogony.

ولكن المنـظور التأويلي لا ينحصر في الأعمال التي يبدو أنها تضم كل شيء؛ فمبدأ التأويل ليس هو ببساطة ان الشعر يتناول كل شيء بل هو أن القصيدة قد تتناول أي شيء. والشعور بالوحدة ذات التنوع الذي لا تحده حدود في الشعر قد يأتينا ضمنياً من أية قصيدة، وليس صراحة فقط من ملحمة رؤيوية. لقد قلنا إن بوسعنا الحصول على تعليم حر كامل إذا ما بدأنا بقصيدة تقليدية واحدة مثل لِسِداس، وتتبّعنا نماذجها العليا في الأدب. وهكذا يكون مركز العالم الأدبي هو القصيدة التي يتفق أننا نقرأها. فبعد الخـطوة التـالية ستبـدو القصيدة هي عالـم الأدب مصغَّـراً، هي التّبـدّي المفرد لنظام الكلمات الكلي* . اعني أن الرمز -تأويلياً- هو البؤرة، يث تتحد الرموز كلها في رمز لفـظي واحد لا تحده حدود الزمان أوالمكان، هو الفكرة، اللوغوس، ويكون، بوصفه قصة، فعلاً خلاقاً شاملاً. وهذا المفهوم هو ما يعبر عنه جويس بكلمة التجلي من حيث الموضوع وما يعبر عنه هوبكنز بالكينونة الداخلية inscape **من حيث الشكل.

ولو نظرنا إلى لِسِداس مثلاً نظرة تأويلية لوجدنا أن الشخص الذي تتناوله قصيدة الرثاء هذه عومل معاملة إله يمثل شمساً تسقط في المحيط الغربي عند حلول الليل ويمثل الحياة النباتية التي تموت مع مقدم الخريف. ولِسِداس في ناحيته الثانية هو أدونيس أو تموز الذي كان «جرحه السنوي» (كما دعاه ملتن في موضع آخر) مَوضوع ندب طقسي في دين البحر الأبيض المتوسط، ودخل المرثاة الرعوية منذ ثيوقريطس كما يتضح بشكل جلي من عنوان قصيدة أدونيس لشلي. أما النموذج الأعلى لِلِسِداس بوصفه شاعراً فهو أورفيوس الذي مات شاباً هو الآخر، ولعب دوراً شديد الشبه بدور أدونيس، وألقيت جثته في النهر. بينما يعتبر نموذجه الأعلى بوصفه راهباً بطرس الذي كان سيواجه الموت غرقاً في «بحيرة الجليل» لولا مسـاعدة المسيح. وتنير كل ناحية من نواحي لِسِداس مسألة

---

* نشر فراي نفسه دراسة رائعة لهذه القصيدة في كتابه Fables of Identity.

** نحت هوبكنـز هذه الكلمـة على شاكله landscape (منظر طبيعي). لكن كلمة inscape تشير إلى الداخل كما يدل الجزء الأول منها، وقد عنى بهذا المصطلح جوهر الشيء المدرك كما يبدو في لحظة الاضاءة وقد ضم في ثناياه كل الوجود في وحدة واحدة، وقد يتجسد هذا الادراك في صورة شعرية أو رمز أو قصيدة.

الموت المبكر فيما يتصل بحياة الانسان والشعر والكنيسة. ولكن هذه النواحي جميعاً تكمن في شخصية المسيح، الذي يموت شاباً ويبقى حياً ما بقي الزمن: الكلمة التي تضم الشعر كله، رأس الكنيسة وجسدها، الراعي الطيب الذي لا يرى عالمه الرعوي الشتاء، شمس الخير التي لا تغيب، الذي تستطيع قوته أن تبعث لِيسداس، مثل بطرس، من بين اللجج، مثلما تخلص النفوس منْ العالم السفلي، وهو ما فشل أورفيوس في فعله. إن المسيح لا يدخل القصيدة بوصفها أحد شخوصها ولكنه يسود كل بيت من أبياتها إلى حد يجعل القصيدة تدخل فيه - إن جاز التعبير.

يوجد النقد التأويلي عادة متصلاً اتصالاً مباشراً بالدين، وأكثر ما نكتشفه في أقوال الشعراء الذين لا تنقصهم الجرأة. نجده في تلك المقاطع من رباعيات إليوت حيث ترد كلمات الشاعر في سياق «الكلمة» المجسدة. وهناك مقطع يزيد عن ذلك وضوحاً في رسالة من رسائل رلكه[٢٩] يصف فيها وظيفة الشاعر بأنها الكشف عن جانب من الواقع يشبه واقع ملاك يضم كل الزمان والمكان وينظر في ذاته رغم أنه أعمى. وما ملاك رلكه إلا تحوير لشخصية الاله أو المسيح المعتادة، ولقول رلكه قيمة خاصة لأنه ليس قولاً مسيحياً، بل يمثل استقلال المنظور التأويلي، أي محاولة الشاعر الكلام في محيط الواقع لا من مركزه، أي استقلاله عن أي دين محدد. وقد عبر عن مثل هذه الآراء، تلميحاً أو تصريحاً، كل من فاليري بتصوره للعقل الكلي الذي عبر عنه بشكل طريف من خلال شخصية المسيو تيست [ الرأس ] ؛ وييتس بأقواله المقتضبة عن فنِّ الأزل artifice of eternity * وما قاله في [ديوان] البرج The Tower ومواضع أخرى عن الانسان بوصفه خالق الخلق والحياة والموت؛ وجويس باستعماله غير اللاهوتي لاصطلاح التجلّي اللاهوتي؛ ودِلَنْ توماس بأنْشاده النشوى عن الجسد الانساني الكلّي[٣٠]. وقد نلاحظ في هذا السياق اننا كلما أمعنا في التمييز بين الوظيفة الشعرية والوظيفة النقدية كلما سهل علينا قبول أقوال الكتّاب العظام عن أعمالهم.

---

* ورد هذا التعبير في قصيدة «الابحار إلى بيزنطة»، وفيها يقابل ييتس بين الحياة وتحولاتها التي تنتهي بها إلى الموت وبين خلود الفن.

وهكذا يؤدي النظر التأويلي للنقد إلى رؤية الأدب موجوداً في عالمه هو، وليس باعتباره شرحاً للحياة أو الواقع بل باعتباره يضم الحياة والواقع في نظام من العلاقات اللفظية. ولا يستطيع الناقد انطلاقاً من وجهة النظر هذه أن يعتبر الأدب قصراً صغيراً من الفن يطل على «الحياة» الهائلة خارجه. فالحياة بالنسبة له صارت مجرد مزرعة للأدب، كتلة هائلة من الأشكال الأدبية الممكنة لن ينمو منها إلا عدد قليل ينضم إلى عالم الأدب الأكبر. والفنون الأخرى لها عوالمها المشابهة هي أيضاً. وقد قال فتغنشتاين: «نصنع لأنفسنا صوراً عن الحقيقة»، ولكنه قصد بكلمة صور «ما يمثل» الحقيقة ويوضحها، وما وما يمثل الحقيقة أو يوضحها ليس صوراً. فالصور بوصفها صوراً حقائق، ولا توجد إلا في عالم الصور. أما مالارميه فقد قال: «العالم كله موجود لينتهي إلى كتاب».

تناولنا الرموز لحد الآن بوصفها وحدات منفصلة، ولكن من الواضح أن وحدة الاتصال بين رمزين، وهي الوحدة التي تشبه الجملة في الموسيقى، لا تقل في أهميتها عن الوحدات المنفصلة. ويجمع النقاد منذ أرسطو على أن وحدة الاتصال هذه هي الاستعارة. والاستعارة في أبسط أشكالها مقولة اتحاد من نوع (أ هي ب)، أو من نوع (إفرض أن س تساوي ص) إن شئنا وضع العلاقة بالصيغة الفرضية الصحيحة (وقد غيَّرنا الحروف للتنويع). أي أن الاستعارة تدير ظهرها للمعنى الوضعي وتقدم لنا بنية تتصف بالسخرية والمفارقة على المستوى الحرفي. فإذا كانت أ هي ب في المعنى الوضعي المعتاد فإن ب هي أ، ويكون كل ما قلناه حقاً هو إن أ هي ذاتها. أما في الاستعارة فإننا نوحد شيئين يحتفظ كل منهما بشكله. ولو قلنا إن «البطل كان أسداً» لوحدنا البطل مع الأسد، بينما يبقى البطل بطلاً والأسد أسداً. ويدين العمل الأدبي في ما يتصف به من وحدة إلى عملية التوحيد هذه، بينما يدين بما يتصف به من تنوُّعٍ ووضوحٍ وجِدّةٍ إلى احتفاظ عناصره بهويتها هي.

والاستعارة تظهر على المستوى الحرفي بشكلها الحرفي؛ أي على شكل تجاور بسيط*. وقد فسر إزرا باوند هذه الناحية من الاستعارة باستخدام الإديوغرام الصيني

* دعا فلب ويلرايت استعارة التجاور هذه epiphore تمييزا لها عما يتحدث عنه فراي هنا تحت اسم metaphor، انظر كتاب (1962) **Philip Wheelwright, Metaphor and Reality**.

بغرض التوضيح، وبيَّن أنه يعبر عن صورة معقدة بوضع مجموعة من العناصر معاً دون حملها على شيء. وقد وضع باوند صور الوجوه في الزحام وأوراق الورد على الغصن الأسود في قصيدته الشهيرة المتكونة من بيتين «في محطة المترو» التي تمثل هذا النوع من الاستعارة دون أن يَحْمِل هذه الصور على شيء يربطها. فالحَمْل ينتمي إلى المعنيين التأكيدي والوصفي وليس إلى بنية الشعر الحرفية.

أما على المستوى الوصفي فإن لدينا المنظور المزدوج الذي تعطينا إياه البنية اللفظية والظاهرة التي ترتبط بها تلك البنية. والمعنى هنا «حرفي» بالمعنى المألوف الذي قلنا إنه لا يفيد النقد، وهو اتفاق الكلمات والحقائق. وإذا فان كل استعارة تشبيه من الناحية الوصفية. وعندما نكتب نثراً عادياً يقوم على المحاكمة الفكرية ونستعمل فيه الكنايات فإننا لا نؤكد أن أ هي ب. كل ما نقوله «حقا» هو إن (أ) شبيهة بـ (ب) من بعض النواحي، وهذا ينطبق على ما نفعله عندما نستخرج من القصيدة معنى وصفياً يمكن أن نصوغه بكلماتنا نحن. وهكذا تكون جملة «كان البطل أسداً» على المستوى الوصفي تشبيها حذفت منه كلمة «مثل» من أجل الحصول على جملة أبلغ ولاظهار كون التماثل تماثلاً افتراضياً فقط. ففي قصيدة لوتمن بعنوان «من المهد المهتز بلا توقف» نجد الظلال «تتداخل وتتلوى كما لو انها تنبض بالحياة» والقمر منتفخ الأوداج «كما لو انه نهنهته الدموع». وبما أنه ليس هناك من سبب شعري يمنع الظلام من أن ينبض بالحياة أو يمنع القمر من ذرف الدموع فقد نرى في أداة التشبيه «كما لو» ضمير النثر الفكري المنتمي إلى النمط الأدنى.

والاستعارة على المستوى الشكلي، حيث تكون الرموز صوراً أو ظواهر طبيعية تدرك بوصفها مادة العمل الفني أو محتواه، تكون قياساً مطرد النسب وتكون الاستعارة حرفياً تجاوراً فنقول ببساطة: (أ؛ ب). ونقول وصفيا: (أ (مثل) ب). ونقول شكلياً (أ مثل ب). أي أن قياس النسب يحتاج إلى أربعة أطراف اثنان منهما فيهما عنصر مشترك. ولذا فإن جملة «كان البطل أسداً» تعني، بوصفها تعبيراً يتخذ من الطبيعة محتوى له، أن

البـطل بالنسبـة للشجاعة البشرية مثل الأسد بالنسبة للشجاعة الحيوانية، حيث تكون الشجاعة هي العنصر المشترك بين الطرفين الثالث والرابع.

والاستعـارة على المستوى النموذجي، حيث يكون الرمز حزمة من الترابطات، توحد صورتين مختلفتين كل منهما تمثل صنفاً أو نوعاً. فالوردة في فردوس دانتي، والوردة في أشعار ييتس الغنائية المبكرة، تتوحد مع أشياء مختلفة ولكن الوردة عند كليهما تمثل كل الورود، كل الورود الشعرية بطبيعة الحال، لا الورود التي يتكلم عنها علم النبات. ولذا فإن الاستعارة النموذجية تتضمن استعمال ما دعوناه بالكلي المجسد، بالعنصر الفرد الممثل لصنفه، شجرة وردزورث التي تمثل الشجر. ليس هناك من كليات حقيقية في الشعر، بطبيعة الحال، بل كليات شعرية. وقد كان أرسطو على علم بهذه النواحي الأربع في الاستعارة كما يبدو من مناقشته للاستعارة في **البويطيقا** مع ان المناقشة موجزة مقتضبة أحياناً.

أمـا في النـاحية التـأويلية من المعنى فإن صورة الاستعارة البسيطة (أ هي ب) تكتمل؛ إذ إننا هنا نتعامل مع الشعر برمته حيث يمكن إطلاق الصيغة (أ هي ب) على أي شيء من الناحية الفرضية، لأنه لم يعد هناك من استعارة يحق للقارىء أن يختلف معها مقدماً، ولا حتى «الأسود هو الأبيض»، ولذا فإن عالم الأدب هو عالم يمكن لأي شيء فيه أن يتطابق مع أي شيء آخر. وهذا لا يعنى أن أي شيئين فيه منفصلان متشابهان مثل حبات البازلاء في قرن البازلاء، أو مثل التوأمين الشقيقين* بالمعنى الشائع للكلمة. فلو كان التوأمان identical لكانا شخصاً واحداً، لكن الكهل، من الناحية الثانية، يشعر بانه متطابق identical مع ذاته عندما كان في السابعة مع أن الشكلين المتبديين من هذا

---

* تفرق الانكليزية بين twins أي التوأمين و identical twins وهما اللذان يكون اصلهما بويضة مخصبة واحـدة انشقت فنما كل منهما على حدة، مما يجعل ترجمتنا لهذا الاصطلاح بالتوأمين الشقيقين صحيحاً وإن لم تتخصص كلمة «الشقيق» إلى هذا الحد في اللغة العربية بعد. لكن المشكلة تبقى في أن كلمة identical باللغة الانكليزية تعني التطابق والاتحاد، وهو ما يناقض وجود كائنين، كما يبين فراي. وهذه مشكلة اللغة الانكليزية وليست مشكلتنا، لكن فراي يبالغ هنا دون ضرورة، فكلمة -iden tical تعني أيضاً التشابه التام مع بقاء العنصرين المتشابهين منفصلين، كالتوأم عن توأمه الشقيق.

التـطابق، الكهل والصبي، لا يكاد يجمع بينهما جامع من حيث التشابه أو التماثل. فالكهل والصبي يختلفان اختلافاً شديداً في الشكل والبنية والشخصية والزمان والمكان. ولكن هذه هي الصورة الوحيدة التي تخطر في ذهني للتمثيل على عمليةِ توحيد شكلين مستقلّيْن عن بعضهما. وإذن يمضي الشعر كما لو أن الصور الشعرية كلها يضمها جسد واحـد. فالتطابق ضد التشابه أو التماثل، والإنطباق الشامل ليس هوَ التواتر أو التكرار الممل، بل هو وحدة المتباينات.

اخيراً لا ينتمي التطابق إلى بنية الشعر وحسب بل إلى بنية النقد أيضاً، إلى الشرح منه على الأقل، والتفسير يمضي بالاستعارة مثلما يمضي بالخلق بشكل أصرح حتى من الشعر. فعندما يفسر القديس بولص قصة أزواج إبراهيم في سفر التكوين، مثلاً، فإنه يقول إن هاجر هي جبل سيناء في شبه الجزيرة العربية. وقد قال كولرج(٣١) إن الشعر هو اتحاد المعرفة.

غير أن عالم الشعر عالم أدبي وليس عالماً وجودياً منفصلاً. والرؤيا تعني الكشف. وعندما يصبح الفن رؤيوياً فإنه يكشف. ولكنه لا يكشف إلا بمعاييره هو وبأشكاله هو: فهـو لا يصف أو يمثل محتوى منفصلاً من الكشف. وعندما ينتقل الشاعر والناقد من المرحلة النموذجية إلى المرحلة التأويلية فإنهما يدخلان مرحلة لا يمكن لغير الدين أو شيء يشبهه من حيث لانهائيته، أن يشكل هدفاً خارجياً له. وما لم يضبط الخيال الشعري نفسـه على غرار انضبـاط الخيال لدى كل من هاردي وهـاوسمن فإنـه قمين بالشعـور بالانحباس إذا لم يسمح له بالتحدث إلا عن الطبيعة الانسانية وما هو دونها. والشعراء يكونون أسعد عندما يخدمون الدين أكثر من سعادتهم في خدمة السياسة لان الناحية المتعالية الرؤيوية في الدين تشكل بالنسبة لهم تحريراً هائلاً للذهن المبدع. ولو اضطر الناس إلى الاختيار المحزن بين الالحاد والايمان بالخرافات لاضطر العالم ـ كما قال بيكن منـذ زمن طويل ـ إلى اختيار الإلحـاد، بينمـا لا يجـد الشاعر مناصاً من اختيار الخرافات، لأن الخرافة حتى حينما تخلط القيم تعطي لخياله مجالاً أرحب مما يعطيه

الإنكار القطعي لفكرة اللانهائية. لكن أسمى الأديان، شأنه شأن أدنى الخرافات، ليس للشاعر بوصفه شاعراً إلا كالأرواح التي كانت تأتي إلى ييتس: مصدراً للاستعارات التي يستخدمها في شعره.

تنقلنا دراسة الأدب إلى رؤية الشعر بوصفه محاكاة للعمل الاجتماعي والفكر الانساني اللذين لا تحدهما حدود ـ محاكاة لذهن انسان هو كل البشر، والكلمة الخلاقة الشاملة التي هي كل الكلام. ونحن نقاداً لا نستطيع أن نقول انطولوجيا شيئاً عن هذا الانسان وهذه الكلمة، إلا أننا لا نعلم سبباً يجعلنا نقطع بأنهما موجودان أوغير موجودين. وقد ندعوهما إلهيين إذا عنينا بهذه الكلمة ما نعنيه بكلمة الانسانية وقد امتدت بلا حدود. ولكن الناقد بوصفه ناقداً لا يملك ما يقوله مع التأكيدات التي يأتي بها الدين حول هذه المفاهيم أو ضدها. وإذا أرادت المسيحية أن تساوي ما بين الكلمة والانسان اللانهائيين اللذين ينتميان إلى عالم الأدب وبين كلمة الله أو شخص المسيح، أو شخص عيسى الذي وجد في حقبة تاريخية معينة، أو الكتاب المقدس، أو المعتقدات الكنسية، فهذه أمور قد يقبلها أي شاعر أو ناقد دون ضرر يلحق بأعماله ـ لا بل قد يزيد القبول عمله وضوحاً وتأثيراً حسب مزاجه وموقعه. ولكنها أمور لا يمكن للشعر بوصفه نظاماً كلياً أن يقبلها، وقل مثل ذلك عن النقد بوصفه نقداً. فالناقد الأدبي، مثله مثل المؤرخ، يجد لزاماً عليه أن يعامل الأديان جميعها كما يعامل كل منها الأديان الأخرى، كما لو كانت فرضيات إنسانية، مهما كان اتجاهه نحوها في سياقات آخرى. والبحث في الكلمة الكلّية في مطلع أوبانيشاد جهاندوغيا (حيث يرمز لها بالكلمة المقدسة «آوم») له من الآهمية أو عدم الأهمية ما للبحث الذي يتصدر الانجيل الرابع. وقد أصاب كولرج حين اعتقد أن اللوغوس (الكلمة) هو هدف عمله بوصفه ناقداً، ولكنه أخطأ حين ظن أن اللوغوس الشعري عنده سيدخل لا محالة في المسيح بحيث يغدو النقد نوعاً من اللاهوت الطبيعي.

ان الكلمة الكلية في النقد لا يمكن أن تصبح موضوعاً للايمان أو شخصية

أنطولوجية. وما مفهوم الكلمة الكلية إلا فرضية تقول إن هناك نظاماً من الكلمات وان النقد الذي يدرس هذا النظام متناسق أو يمكن أن يكون متناسقاً. لقد أدى كتاب الطبيعيات لأرسطو إلى مفهوم المحرك الأول الذي لا يتحرك على محيط العالم الطبيعي. وهذا بحد ذاته معناه ان علم الطبيعيات له عالم. فالدراسة المنظمة للحركة تستحيل لو تعذر ربط ظواهر الحركة كلها بمباديء توحدها، ولو تعذر ربط هذه المباديء بدورها بمبدأ شامل موحد في الحركة لا يكون مجرد ظاهرة أخرى من ظواهر الحركة، فإذا ما قال اللاهوت ان محرك أرسطو الذي لا يتحرك هو هو الله الخالق فهذا شأن اللاهوت؛ أما علم الطبيعيات بوصفه علماً للطبيعيات فلن يتأثر بهذا القول. وقد يرى النقاد المسيحيون أن كلمتهم الكلّية مثيل لمفهومهم عن المسيح كما اعتقد نقاد القرون الوسطى، ولكن بما أن الأدب نفسه قد يصحبه أي دين في الثقافة، فإن على النقد أن يستقل بذاته. وإذن نقول باختصار: إن دراسة الأدب تنتمي إلى الدراسات «الانسانية»، وهذه الدراسات ـ كما توحي صفتها ـ لا يمكن أن تنظر إلى ما فوق الانسان إلا نظرة إنسانية.

لقد قاد الشبه الكبير بين مفاهيم النقد التأويلي والمفاهيم الدينية الكثيرين إلى الظن ان الصلة بينهما لا تنعقد إلا إذا أخضعنا أحدهما للآخر. وسيحاول من يخضعون النقد للدين مثلما فعل كولرج أن يجعلوا النقد لاهوتاً طبيعياً، كما فعل هو. أما من يختارون إخضاع الدين للثقافة مثلما فعل آرنولد فسيحاولون اختزال الدين وجعله اسطورة ثقافية اكتسبت صفة الموضوعية. ولكن سلامة الاثنين تكمن في ضمان استقلال كل منهما عن الآخر. فالثقافة تُدْخِل بين الحياة العادية والحياة الدينية رؤيا كلية عن الامكانات وتصر على كُلِّيتها ـ ذلك أن كل ما يقصيه الدين أو تقصيه الدولة من الثقافة سينتقم لنفسه بشكل من الاشكال. وبذا تكون الخدمة الأساسية التي تؤديها الثقافة للدين هي تحطيمها للوثنية الفكرية، أو ذلك الميل في الدين إلى استبدال فهمه الراهن للمعبود وأشكال التقرب من ذلك المعبود بالمعبود ذاته. ومثلما أنه لا قيمة لأي دفاع عن دين أو مذهب سياسي إلا إذا كان دفاعاً فكرياً مخلصاً يضمن استقلال المنطق الذاتي كذلك

فإنه ليس ثمـــة أسطورة دينية أو سياسية لها قدر من القيمة أو الصحة إلا إذا قامت على اساس استقلال الثقافة، وهي ما يمكن تعريفه مبدئياً بانها الكيان الكلي من الفرضيات المبدعة الموجودة في مجتمع وتراثه. والدفاع عن استقلال الثقافة بهذا المعنى هو فيما يبدو لي واجب المفكر الاجتماعي في العالم المعاصر: وإذا صح ذلك فإن الدفاع عن خضوع الثقافة لأي تركيب شامل ـ دينياً كان أم سياسياً ـ هو الشكل الأصيل من أشكال الخيانة trahison des clercs .

كذلـك فإن من الأمور الجوهرية في الثقافة المبدعة أنها تتجاوز حدود الممكن طبيعياً والمقبول أخلاقياً. والقول إنه لا مكان للشعراء في أي مجتمع إنساني يكون هو ذاته الهدف يظل قولاً لا جواب له حتى ولو كان ذلك المجتمع هو شعب الله. فالدين مؤسسة اجتماعية، وما دام كذلك فإنه يقيد الفنون مثلما تقيده الدولة الماركسية أو الأفلاطونية. وليس اللاهوت المسيحي بالديالكتيك الذي يقل عما لدى هاتين المدرستين من نزعة ثورية، ولا يقل عنهما في توحيده الذي لا فكاك منه بين النظرية والتطبيق. والأديان رغم اتساع منظورها لا يمكنها بوصفها مؤسسات اجتماعية أن تضم فناً فرضياته لا تحدها حدود. والفنون بدورها لا تملك إلا ان تطلق سهامها الجارحة المتمثلة في الهجاء والواقعية والمجون والخيال أثناء سعيها لازالة كل العقبات الوجودية التي تعترض طريقها. ولا بد أن يجد الفنان في كثير من الأحيان أنه muss als Teufel schaffen كما يقول الله في فاوست، وهو قول أحسبه يعني أكثر من أن عليه أن يشتغل كالشيطان. ولا بد دائماً أن يكون بين: «هذا موجود» (كما يقول الدين) وبين «ولكن 'فرض أن هذا موجود» (كما يقول الشعر) قدر من التوتر حتى يلتقي الممكن والواقع في اللانهاية. لا أحد يريد الشاعر في الدولة الانسانية الكاملة، فالشاعر نفسه يقول إنه لا احد يتحمل مشاغباً في مدينة الله غير الله نفسه.





# المحاولة الثالثة

## النّقد النّموذجي : نظريّة الأساطير



# مقدّمة

من السهل أن نرى في فن الرسم عنصر البنية وعنصر التمثيل معاً. واللوحة في العادة تمثل شيئاً ما، وترسم «موضوعاً» يتكون مما يشبه «الأشياء» في التجربة الحسية. وهناك في الوقت نفسه عناصر من التصميم التي تناسب الرسم. وما تمثله اللوحة ينتظم في أنماط وتقاليد بنيوية لا توجد إلا في اللوحات. وكثيراً ما تستخدم كلمتا «المضمون» و«الشكل» لوصف هاتين الناحيتين المتكاملتين في فن الرسم. وتوحي كلمة «الواقعية» بالتأكيد على ما تمثله اللوحة، بينما يوحي تعبير المعالجة الفنية، سواء أكانت بدائية أم عالية التفنن، بالتأكيد على البنية التصويرية. وتعتبر الواقعية المتطرفة التي تسعى إلى الايهام أقصى ما يستطيع الرسام أن يصله في النوع الأول من التأكيد، بينما يعتبر التجريد، أو الرسم غير الموضوعي بتعبير أدق، هو أقصى ما يمكن أن يصله الرسام في الاتجاه الآخر. (أما تعبير «الرسم غير التمثيلي» فيبدو لي متناقضاً لأن اللوحة بحَدّ ذاتها تمثيل)*. غير أن الرسام الموهِم لا يستطيع الهروب من تقاليد فن الرسم ويبقى الرسم غير الموضوعي أحد فنون المحاكاة بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولذا فإن بوسعنا القول، دون الخوف من تناقض ذي بال، إن فن الرسم برمته يقع ضمن المزج بين «شكلٍ» أو بنيةٍ تصويرية وبين «محتوى» أو موضوعٍ تصويري.

لقد رجحت كفة الممارسة والنظرية في الرسم الغربي، لسبب ما، لصالح طرف التمثيل أو المحاكاة. ووصلتنا حتى من عصر الرسوم الكلاسيكية عدة قصص تقبض النفس عن طيور تنقر حب العنب المرسوم وما شابه ذلك، مما يدل على أن الرسامين اليونانيين كانوا شديدي الاعتداد بصورهم الموهمة. وقد أعطى تطور المنظور في فن

* بمعنى أنها تعرض نفسها وتمثل ما فيها.

ألرسم في عصر النهضة مكانة عالية لهذه المهارات، باعتبار أن الايحاء بوجود الأبعاد الثلاثة عن طريق واسطة تملك بعدين فقط هو ذاته نتيجة لقوة الإيهام. ولقد يكتشف المتنصت في معرض للفن الحديث قوة الشعور ودوامه بأن التوصل إلى ما يشبه الموضوع وجعل هذا الشبه هو الجانب الأساسي في اللوحة هو واجب أخلاقي يقع على عاتق الرسام. ولقد كان جانب كبير من تطرفُّ الحركات التجريبية في الرسم خلال نصف القرن الأخير نتيجة لحيوية تمرّدها ضد طغيان الوهم التمثيلي.

غير أن الرسام الأصيل يعلم طبعاً ان الجمهور الذي يطالب بأن تشبه اللوحة ما تمثله إنما يريد بوجه عام عكس ما يطالب به، وهو أن تشبه اللوحة التقاليد التصويرية التي هو على معرفة بها. ولذا فإنه عندما يبتعد عن هذه التقاليد فإنه يلجأ في العادة إلى التأكيد بأنه لا شيء سوى عين ترى، وأنه يرسم ما يرى كما يراه، وهلم جرا. وغرضه من هذا الهراء واضح كل الوضوح: إنه يريد أن يقول إن الرسم ليس مجرد تزويق وأنه فن يقتضي الاقتحام الصعب لعقبات مساحية حقيقية. ولكن هذا أمر يسهل التسليم به دون الموافقة على أن السبب الشكلي [الصوري بالمصطلح الأرسطي] للوحة يقع خارجها، وهو القول الذي يقضي على الفن برمته لو أخذ مأخذ الجد. وما فعله الرسام حقاً هو أنه أطاع حافزاً غامضاً عميقاً للثورة على التقاليد التي سادت في أيامه من أجل أن يعيد اكتشاف التقليد على المستوى الأعمق. فعندما ثار مانيه على مدرسة باربيزون اكتشف صلة أعمق تربطه بغويا وبيلاثكث؛ وعندما ثار سيزان على الانطباعيين اكتشف صلة أعمق تربطه بشاردان وماساتشيو. والأصالة بحد ذاتها لا تجعل الفنان غير تقليدي بل تدفعه نحو التقليد مطيعاً بذلك قانون الفن نفسه، الفن الذي يسعى باستمرار إلى إعادة تشكيل نفسه من أعماقه، ويسعى من خلال عباقرته إلى التحول [أو التحور] مثلما يسعى من خلال ممارسيه العاديين إلى الطفرة.

تزودنا الموسيقى بنقيض ممتع للرسم في نظريتها النقدية. فعندما اكتشف فنٌّ

الرسمِ المنظور، كان يمكن للموسيقى أن تتجه الاتجاه نفسه، ولكن تطور الموسيقى التمثيلية أو «ذات البرنامج»* حصل في أضيق الحدود. ولقد يحصل المستمعون على المتعة من سماعهم للأصوات الخارجية تقلدها الموسيقى تقليداً ماهراً ولكن ليس هناك من يتهم الموسيقار بالانحطاط أو الشعوذة إذا ما اجتنب تقليد هذه الأصوات. ولا يعتقد أحد في هذا المضمار أن هذا التقليد أهم في الموسيقى من الأشكال الموسيقية ذاتها أو انها هي هذه الأشكال. والنتيجة هي أن المباديء البنيوية في الموسيقى مباديء يسهل فهمها ويمكن تعليمها حتى للأطفال.

إفرض على سبيل المثال أن هذا الكتاب الذي بين يديك هو مقدمة للنظرية الموسيقية وليس للبويطيقا. بوسعنا عندئذ أن نبدأ بفصل الفترة الزمنية التي يستغرقها الأوكتاف من بين الأصوات التي يمكن سماعها، وأن نفسّر ذلك بقولنا إن الأوكتاف ينقسم إلى اثني عشر نصف نغمة semitone متساوية في الطول من الناحية النظرية تشكل سُلّما يتكوّن من اثنتي عشرة نغمة notes تضم كلَّ الألحان والعلاقات الهارمونية الممكنة التي قد يسمعها قاريء الكتاب. وقد نستخلص بعد ذلك نقطتي القرار repose اللتين يضمهما هذا السلَّم، وهما النقطتان اللتان تفصلان المقامات الكبرى عن المقامات الصغرى ونفسّر بعد ذلك نظام المقامات الأربع والعشرين المتشابكة وتقاليد العلاقات النغمية التي تستدعي أن تبدأ القطعةُ الموسيقية وأن تنتهي بالمقام ذاته. وقد نشرح أساس الإيقاع على أنه نبر كل ضربة ثانية أو ثالثة، وهكذا إلى أن نأتي على قائمة الأوليات كلها.

إن ملخصاً كهذا يعطي وصفا معقولاً لبنية الموسيقى الغربية من سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٩٠٠، وإذا قبلنا قدراً من المرونة في هذه البنية لا تغيّر في الواقع كثيراً من طبيعتها

---

* تصنف الموسيقى الكلاسيكية من هذه الناحية إلى نوعين، أحدهما اسمه الموسيقى الخالصة أو المطلقة، وهي التي تطوّر ألحانها بحسب قواعد الموسيقى الخالصة دون اعتبار للعالم الطبيعي خارجها، وثانيهما اسمه الموسيقى التمثيلية أو موسيقى البرنامج، وهي التي تحاكي برنامجاً أعده المؤلف في ذهنه وتحاول قطعته الموسيقية أن توحيه للسامع. وقد نمثل على النوع الأول بسمفونيات برامز وعلى النوع الثاني بالسمفونية الخيالية لبرليوز.

الجوهرية فإن هذا الملخص يعطي وصفاً معقولاً لكل ما اعتاد القاريء على تسميته بالموسيقى. وإذا شئنا فإن بوسعنا أن نحشر كل الموسيقى خارج التراث الغربي في سجنٍ انفراديٍّ يحتل الفصل التمهيدي نتفرغ بعده لما لدينا من أمور مهمة. ولقد يعترض معترض فيقول ان نظام الأمزجة المتساوية الذي تكون فيه نغمة السّي شارْب هي ذاتها نغمة الدّي فْلاتْ نظام متعسف. وقد يعترض آخر بقوله إن الموسيقار يجب الا يخضع هذا الخضوع لمثل هذه العناصر الموسيقية التي بلغت تقليديتها حد الجمود، وان إمكانات التعبير في الموسيقى يجب أن تكون طليقة كالهواء. وقد يعترض ثالث بقوله إننا لا نتحدث عن الموسيقى البتة: وان تفسير الفرق بين المقامين المستخدمين في سمفونية جوبيتر من مقام سي الكبير [لموزارت] وبين خامسة بتهوفن من مقام سي الصغير لن يزيد أحداً معرفة بالفرق بين السمفونيتين. لكن هذه الاعتراضات يمكن تجاهلها جميعاً دون ضرر كبير. فكتابنا لن يعطي القاريء ثقافة موسيقية كاملة ولن يصف الموسيقى كما توجد في ذهن الخالق أو كما تمارسها الملائكة ـ ولكنه كتاب يؤدي الغرض المقصود من تأليفه.

نحاول في هذا الكتاب ان نقدم ملخصاً لعدد قليل من المباديء الأساسية للتعبير الأدبي ولتلك العناصر فيه التي تقابل ما ندعوه في الموسيقى بالنغمية والايقاع البسيط والايقاع المركب، والمحاكاة الترجيعية وما شابه ذلك. والهدف هو إعطاء وصف معقول للمباديء البنيوية التي يتميز بها الأدب الغربي في سياق تراثيه الكلاسيكي والمسيحي. ونحن نزعم ان مصادر التعبير اللفظي محدودة ـ إن صحت الكلمة ـ بما يقابل الايقاع والمقام في الأدب مع أن ذلك لا يعني ان هذه المصادر يمكن أن تنفد، فهي لا تنفد في الموسيقى أيضاً. ولا شك أننا سنواجه المعترضين الذين تخيلناهم في الموسيقى يقولون إن تصنيفاتنا مصطنعة وإنها لا تنسحب على كل الأدب أو إنها لا علاقة لها بما يحسونه أثناء القراءة. لكن يبدو أن مسألة المباديء البنيوية في الأدب مسألة تستحق البحث، وبما أن الأدب فن قوامه الكلمات فإنه يجب ألا تزيد صعوبة التوصل إلى كلمات تصف هذا الفن عن صعوبة التوصل إلى كلمات مثل السوناتا أو الفيوغ في الموسيقى.

لقد وقع التأكيد التقليدي في الأدب، كما في الموسيقى، في الممارسة العملية وفي التفكير النظري، على التمثيل أو على «قرب الصورة من الحياة». فعندما نأخذ رواية من روايات دكنز على سبيل المثال فإن الرغبة المباشرة التي تنتابنا ـ وهي عادة ولَّدها فينا كل النقد الذي اعتدنا عليه ـ هي أن نقارن الرواية «بالحياة»، سواء كما عشناها نحن أو عاشها معاصرو دكنز. لكننا سرعان ما نصادف شخصيات مثل هيب [في رواية **ديفيد كوبرفيلد**] أوكويلب [في رواية **دكان الغرائب**] وبما أن أحداً لم يصادف «أمثال» هذين الكائنين الغريبين ـ لا نحن ولا أبناء العصر الفكتوري ـ فإن هذه الطريقة تفشل على الفور. وسيشكو بعض القراء من أن دكنز هبط إلى مستوى الكاريكاتير (كما لو ان الكاريكاتير سهل!)؛ بينما يصيب سواهم باطراح معيار القرب من الحياة وبالاستمتاع بهذه الشخصيات لذاتها.

كثيراً ما توصف المبادىء البنيوية في الرسم باستخدام مثيلاتها في الهندسة المستوية (أو المجسمة، إن أخذنا التماثل إلى مداه الأبعد). وقد تحدثت رسالة شهيرة كتبها سيزان عن اقتراب الشكل التصويري من الكرة والمكعب، ويبدو أن ما فعله الرسامون التجريديون يثبت هذه النقطة. لكن الأشكال الهندسية تشبه الأشكال التصويرية ولا تتطابق معها أبداً. والمبادىء البنيوية الحقيقية في الرسم تستمد لا من شبه خارجي بشيء آخر، ولكن من الشبه الداخلي الموجود في الفن ذاته. كذلك فإن المبادىء البنيوية في الأدب يجب ان تستمد من النقد النموذجي والتأويلي، وهما النوعان الوحيدان اللذان يفترضان وجود سياق أوسع من الأدب ككل. ولكننا وجدنا في المحاولة الأولى ان أنماط القصة تقترب من نقطة «الواقعية» المتطرفة أو التمثيل القريب جداً من الحياة كلما ابتعدت عن النمط الأسطوري واقتربت من النمط الأدنى والنمط الساخر. وهذا يعني أن النمط الأسطوري، وهو الذي يضم قصص الآلهة وتتمتع فيه الشخصيات بأعظم قدر من القدرة على العمل، هو أشد الأنماط الأدبية تجريداً واتباعاً للتقاليد، مثلما أن الأنماط المماثلة في الفنون الأخرى ـ كالفن البيزنطي الديني على سبيل المثال ـ هي

أشدها خضوعاً للأساليب الفنية التقليدية في بنيتها. من هنا كانت المبادىء البنيوية في الأدب وثيقة الصلة بالأساطير وبالأديان المقارنة قرب المبادىء البنيوية في فن الرسم من الهندسة. وسنستخدم في هذه المحاولة رموز الكتاب المقدس وإلى درجة أقل رموز الأساطير الكلاسيكية بوصفهانحواً للنماذج الأدبية العليا.

تحاول زوجة الأخ الأكبر في قصة الشقيقين المصرية، وهي قصة يقال إنها أصل قصة زوجة بوتيفار في قصة يوسف، تحاول هذه الزوجة أن تراود شقيق زوجها الأصغر غير المتزوج الذي يعيش معهما عن نفسها، وعندما يرفض تتهمه بمحاولة الاعتداء عليها. فيضطر الشقيق الأصغر إلى الهرب، فيتبعه أخوه الغاضب. والقصة إلى هذا الحد تروي أحداثاً ليست بعيدة عما يحدث في الحياة[٣٢]. لكن الأخ الأصغر بعد ذلك يدعو الاله رع لينجده لأن قضيته عادلة. فيضع رع بحيرة واسعة بين الأخوين ثم يملأ البحيرة بالتماسيح نتيجة لحالة من حالات الكرم الالهي. لكن هذه الحادثة لا تزيد في انتمائها إلى عالم القصص عن أي من الحوادث التي سبقتها ولا يقل ارتباطها المنطقي عن ارتباط غيرها بالحبكة ككل. ولكنها تخلت عن الشبه الخارجي «بالحياة»، وهذا ما نصفه بإنه لا يحدث إلا في القصص. أي ان القصة المصرية اكتسبت في حادثتها الأسطورية صبغة أدبية مجردة. وبما ان القاص كان قادراً على حل مشكلته البسيطة بطريقة أقرب إلى «الواقع»، فان الظاهر ان الأدب في مصر، مثل غيره من الفنون، فضّل قدراً معيناً من التنميط الأسلوبي.

كذلك قد يبدو قديس القرون الوسطى، بهالته المزركشة الهائلة التي تحيط برأسه، وكأنه رجل متقدم في السن، ولكن الجانب الأسطوري من الصورة، أي الهالة، تعطي للوحة بنية أكثر تجريداً، وتعطي للقديس مظهراً لا يراه المرء إلا في الصور. ويتفق ازدهار الأساطير والحكايات الشعبية عادة في المجتمعات البدائية مع الميل إلى الزينة ذات الأشكال الهندسية في الفنون التشكيلية. أما نحن فقد أفسحنا المجال لمحاكاة الواقع، اي للتجربة الانسانية وقد حوكيت بمهارة واتساق. وتماثل الخدع التي تنشر فيها

الروايات باعتبارها حقائق أو يقبلها الناس بهذا الاعتبار من أمثال **يوميات عام الوباء** لديفو أو **المرفأ الجميل** لساميول بتلر ـ تماثل الإيهام بالحقيقة الذي نجده في الرسم. أما في الجـانب الآخر فهناك الأساطير أو التصاميم القصصية المجردة التي يفعل فيها الآلهة وسواهم من الكائنات كل ما يحلو لهم ـ أي كل ما يحلو في واقع الأمر لراوي القصة. وقد واكبت عودة السخرية للأسطورة التي لاحظناها في محاولتنا الأولى كلا من التجريد والتعبيرية والتكعيبية وغير ذلك من المحاولات التي جرت في مجال الرسم للتأكيد على استقلالية البنى التصويرية ووازنتها. وقد شدد برنارد شو قبل ستين سنة خلت على الأهمية الاجتماعية للأغراض التي تناولها هو وإبسن في مسرحياتهما. أما اليوم فقد نبهنا السيد إليوت إلى نمط **ألقسـطس** [مسـرحية يوريبديس] في **حفلة الكوكتيل** وإلى نمط إيون [ليوريبديس] في **الكاتب المؤتمن**. أما شو وإبسن فينتميان إلى عصر مانيه وديغا بينما ينتمي إليوت إلى عصر بْراك وغريهام صذرلاند*.

نبدأ دراستنا للنماذج العليا إذن بعالم من الأسطورة، بعالم مجرد أو لا ينتمي إلا إلى عالم الأدب قوامه التصميم القصصي والثيمي، عالم لا يتأثر بمعايير الخضوع إلى التجـربـة المعتادة. والأسطورة من حيث السرد محاكاة لأفعال تقترب من حدود الرغبة الممكنـة أو تتطابق معها. فالآلهة يستمتعون بالحسان ويحاربون بعضهم بعضاً بقوى خارقة، ويساعدون بني البشر ويبعثون الطمأنينة في أنفسهم، أو يراقبون مصائبه من علياء حريتهم الخـالدة. ولا يعنى سريان أثر الأسطورة في قمة الرغبات الانسانية انها تقدم عالمها بالضرورة وكأنه تحقق لبني البشر أو انه ممكن التحقيق لهم. اما من حيث المعنى أو الفكرة فإن الأسطورة هي العالم نفسه وقد نظر إليه باعتباره مجالاً للأفعال، واضعين نصب أعيننا مبدأنا القائل إن معنى الشعر أو نسقه هو بنية من الصور لها دلالات فكرية. ويمثل عالم الصور الأسطورية في العادة مفهوم السماء أوالفردوس في الدين، وهو عالم

* جورج براك (١٨٨٢-١٩٦٣) من كبار المدرسة التكعيبية في الرسم، أما جورج صذرلاند (١٩٠٣- ) فقد عرف افضل ما عرف بلوحاته شبه التجريدية التي صورت دمار الحرب العالمية الثانية.

رؤيوي بالمعنى الذي فسرناه سابقاً، عالم من الاستعارات الكلية يمكن فيه لكل شيء أن يكون مطابقاً لكل شيء آخر كما لو انه موجود برمته داخل جسم واحد لا نهائي.

أما الواقعية أو فن الايهام بالواقع فتثير فينا الاستجابة التي تقول: «ما أشبه هذا بما نعرف!» وعندما يكون ما نكتب مثل ما نعرف يكون فنناً تشبيهاً مطولاً أو ضمنياً. ومثلما أن الواقعية فن التشبيه الضمني فان الاسطورة فن المطابقة الاستعارية الضمنية. ويعتبر تعبير «الإلـه ـ الشمس» (بآصرة تربطهما بدلاً من الجملة الاخبارية) إديوغراما حسب مصطلح باونـد، واستعارة حرفية حسب مصطلحنا. ونحن نرى في الأسطورة مباديء الأدب البنيوية وقد فصلت عن كل شيء سواها؛ أما في الواقعية فإننا نرى هذه المباديء ذاتها (وليس مباديء تشبهها) وقد وضعت في سياق يمنحها القبول. (كذلك في الموسيقى: قد لا تبدو قطعة لبيرسِل وأخرى لِبنْجَمِنْ بُرِتنْ شبيهتين على الاطلاق ولكن النغمية فيهما إن كانتا من مقام D الكبير ستكون هي هي). ووجود البنية الأسطورية في الروايات الواقعية يثير فيها مشكلات فنية من حيث اتفاقها وعنصر الاحتمال والقبول، والوسائل المتبعة لحل هذه المشكلات يمكن ان ندعوها بشكل عام بالتقريب.

الأسطورة إذن هي إحدى طرفي التصميم الأدبي والمذهب الطبيعي طرفه الآخر، وتقع فيما بينهما رقعة الرومانس برمتها، ولا أقصد بالرومانس ذلك النمط التاريخي الذي تحدثت عنه في المحاولة الأولى بل أقصد ذلك الميل الذي أشرت له في المحاولة ذاتها لتقريب الأسطورة بالاتجاه الانساني، ولكنه في مقابل «الواقعية» ينحو إلى تصوير المحتوى تصويراً تقليدياً باتجاه المثالية. والمبدأ الرئيس في التقريب هو أن ما يمكن مطابقته استعارياً في الأسطورة لا يمكن في الرومانس عمل شيء أكثر من ربطه بنوع من التشبيه كالمقايسة، والربط الدّال، والصور العرضية المرافقة، وما إلى ذلك. فنحن في الاسطورة يمكن أن يكون لدينا إله ـ شمس أو إله ـ شجرة، أما في الرومانس فيمكن أن يكون لدينا شخص يرتبط ارتباطاً له مغزاه بالشمس أو بالشجرة. أما في الأنماط الأشد واقعية فان الارتباط يغدو أقل في مغزاه وأقرب إلى أن ينحصر في الصور العرضية أو التي

تأتي اتفاقاً أو صدفة. ففي حكاية قتل الـوحش التي تنتمي إلى عائلة حكايات القديس جورج وبيرسِيَس (وهي حكايات سنتناولها بتفصيل أكثر فيما بعد) نجد بلداً يحكمه ملك أقعدته الشيخوخة وقد أرهبه وحش يطالب في آخر المطاف بابنة الملك، ولكن البطل يقتله. وهذه حكاية تبدو شبيهة بأسطورة الأرض اليباب التي يعيدها إلى الحياة إله من آلهـة الخصب (وربما تكون هذه الحكاية منحدرة من هذه الأسطورة). يكون الملك والـوحش في الأسـطورة شخصية واحـدة. ويمكننا في الـواقع أن نمضي في تركيزنا للأسطورة بحيث ندمجها في حلم أوديبي لا يكون فيه البطل صهر الملك الهرم بل ابنه، وتكون الحسناء التي أنقذها أم البطل. ولو كانت القصة حلماً شخصياً لجرت مثل هذه المطابقات بشكل طبيعي. ولكن لا بد من قدر كبير من التقريب لجعل القصة محتملة، ومتناسقة، ومقبولة من الناحية الأخلاقية، وعندئذ لن تتضح البنية الكنائية فيها إلا بعد إجراء دراسة مقارنة لهذا النمط من القصص.

يجري ربط التمثال الذي يعطي رواية **الظبي المرمري** لهوثورن اسمها بشخص اسمه دوناتيلو بشكل يبلغ من تكراره حدا يجعل القاريء الذي لا يفطن إلى ان دوناتيلو هو التمثال قارئاً بالغ البلادة. ثم نلتقي بعد ذلك بفتاة اسمها هلدا تتميز بشدة النقاء والرقة تعيش في برج تحيطه طيور الحمـام. وتحبهـا طيور الحمـام هذه حباً جما؛ ويدعوها شخص آخر في الرواية بحمامته. وهناك إشارات لها تقيم بينها وبين طيور الحمام علاقة خاصة تنطلق على لسان شخصيات القصة وعلى لسان المؤلف. ولو قلنا إن هلدا إلهة ـ حمامة مثل فينوس وقد دلت عليها حماماتها لما كانت قراءتنا دقيقة في النمط الذي تنتمي إليه القصـة لأننـا بذلـك نترجمها إلى أسطورة خالصة. ولكن وعينا لقرب هوثورن من الأسطورة ليس فيه تجن عليه. أي اننا ندرك أن **الظبي المرمري** ليست رواية عادية من روايات النمط الأدنى، بل هي رواية تسودها عناصر تشدها إلى الخلف نحو الرومانس وإلى الأمام نحو الكتاب الأسطوريين الساخرين الذي ظهروا في القرن التالي ـ إلى كافكا على سبيل المثال، أو كوكتو. وغالباً ما يدعى مثار الاهتمام هذا بالأليغوري، ولكن ربما أصاب هوثورن بدعوته إياه بالرومانس. وبوسعنا أن نرى كيف ان مثار الاهتمام هذا ينحو

إلى التجريد في رسم الشخصيات، ولو لم تكن لدينا معايير غير تلك التي تسود النمط الأدنى لشكونا من ذلك.

وفي الأسطورة هناك قصة بروسربابين التي تختفي في العالم السفلي ستة أشهر كل عام. والأسطورة الخالصة قصة موت وبعث واضحة. وقد وصلتنا القصة بعد أن مرت بقدر طفيف من التقريب، لكن النسق الأسطوري باد للعيان. وكثيراً ما يتكرر هذا العنصر البنيوي في كوميديات شيكسبير حيث يستدعي الأمر تحويره ليتفق مع ما يناسب قدرة النمط الأعلى على استثارة التصديق. وهكذا فان هيرو في مسرحية **جعجعة ولا طحن** تموت إلى الحد الذي يستدعي إنشاد أهزوجة نواح على موتها، ولا تقدم التفسيرات المقنعة إلا بعد انتهاء المسرحية. وتتخذ إيموجين في مسرحية **سمبلين** اسماً مستعاراً وقبراً خاوياً، ولكنها هي الأخرى تحصل على بعض أهازيج الرثاء. أما قصة هرميوني وبرديتا [في مسرحية **حكاية الشتاء** لشيكسبير] فيبلغ من قربها إلى قصة دميتر وبروسربابين أن الادعاء بوجود تفسيرات مقنعة لا يكاد يحفل به أحد. فهرميوني تعود بعد اختفائها على هيئة شبح في حلم، ويقال إن عودتها إلى الحياة من تمثال (وهي تقريب لأسطورة بغماليون) تتطلب بعثاً للايمان مع انها ـ على احد مستويات الاقناع ـ لم تكن تمثالاً أبداً، ولم يحصل شيء أكثر من خدعة بيضاء. وهنا نلاحظ مدى التجريد الأسطوري الذي يلجأ إليه الكاتب الثيمي بالمقارنة مع الكاتب القصصي. ففلوريمل عند سبنسر [في **ملكة الجن**] على سبيل المثال تختفي تحت البحر طوال فصل الشتاء دون أن تثور الأسئلة حول ذلك، وتترك «سيدة ثلجية» لتحل محلها، ثم تعود مع انفجار فيضانات الربيع في نهاية الكتاب الرابع.

ونحن نلاحظ في النمط الأدنى هذا النمط البنيوي نفسه، نمط موت البطلة وبعثها، عندما تصاب إستر سمرسن [في رواية **البيت الكئيب** لدكنز] بالجدري أو عندما يطلق الرصاص على لورنادون على مذبح زواجها [في رواية بلاكمور التي تحمل اسمها] ولكننا هنا نقترب من تقاليد الواقعية، ومع ان عيني لورنا «يغشاهما ظلام الموت» إلا اننا

نعلم ان المؤلف لا يعني الموت حقاً إذا كان يريد بعثها من جديد. هنا أيضاً يجدر بنا أن نتذكر **الظبي المرمري** التي يملأها الحديث عن النحاتين وعن علاقة التماثيل بالأحياء بحيث يمكننا أن نتوقع نهاية كتلك التي نجدها في مسرحية **حكاية الشتاء**. فهلدا تختفي بشكل غامض ويستخرج حبيبها النحات كِنْين خلال غيابها تمثالاً من الأرض يربط بينه وبين هلدا. لكن هلدا تعود بعد ذلك، ويجري تفسير غيابها في نهاية المطاف تفسيراً مقنعاً ـ تفسيراً ترافقه في الحقيقة تعبيرات حادة نزقة من جانب هوثورن نفسه مفادها انه غير مهتم باختلاق التفسيرات المقنعة وانه يود من قرائه أن يسمحوا له بقدر أعظم من الحرية. ولكن مخاوف هوثورن ربما كانت من صنعه هو نفسه في جزء منها على الأقل. وهذا ما يتضح إذا ما تحولنا إلى قصة **ليجيا** لبو حيث تعرض لنا القصة نمط الموت والبعث الأسطوريين بدون اعتذارات. أي ان بو تجريدي متطرف أكثر من هوثورن، وهذا هو أحد الأسباب التي جعلت تأثيره على قرننا تأثيراً مباشراً أكثر.

ان هذا الشبه بين ما هو أسطوري وبين ما هو أدبي مجرد يوضح العديد من جوانب القصص، خاصة القصص الشعبية التي يبلغ من واقعيتها ان أحداثها مقنعة ومن رومانسيتها انها تزودنا بحكاية ممتعة، أي بقصة حسنة التصميم. ومن أمثلة ذلك إدخال عنصر النذر أو ما يجعل القصة تحقيقاً لنبوءة ترد في البداية. وتدل حيلة كهذه في بعدها الوجودي على مفهوم يرى القدر الذي لا محيد عنه أو الارادة الخفية التي تفعل ما تشاء كامنين خلف ظواهر الأمور. لكنهما في واقع الحال ليسا أكثر من تصميم أدبي محض يعطي البداية علاقة ارتباط تماثلية مع النهاية، والارادة الوحيدة التي تفعل فعلها هي إرادة المؤلف. من هنا يأتي شيوع هذه الحيلة عند كتاب لا يتعاطفون في المزاج مع النذر. فموت الحمال في محطة القطار في **أنا كارينا** مثلاً تقبله أنا على أنه نذير بموتها هي. وإذا ما كنا نجد النذر في سوفوكليس أيضاً فانها هناك لتناسب بنية هذا النوع من المآسي المسرحية، وهي لا تثبت شيئاً عن إيمان قاطع بالقدر عند المؤلف أو جمهوره.

لدينا إذن ثلاثة تنظيمات للأساطير والرموز العليا في الأدب: هناك أولا الأسطورة

غير المقربة، وهي عموماً تتناول الآلهة والشياطين وتتخذ شكل عالمين متضادين من التطابق الاستعاري الشامل، أحدهما مرغوب وثانيهما مرهوب. وغالباً ما تجري مطابقة هذين العالمين بفردوس الدين المعاصر لذلك الأدب وجحيمه. ونحن ندعو هذين الشكلين من التنظيم الاستعاري بالتنظيم الرؤيوي والجهنمي على التوالي. وهناك ثانياً الميل العام الذي دعوناه بالميل الرومانسي، وهو الميل إلى الايحاء بأنماط اسطورية ضمنية في عالم يرتبط ارتباطاً أوثق بالتجربة الانسانية. وهناك ثالثاً ميل «الواقعية» (وأنا أعبر عن برمي بهذا الاصطلاح الباهت بوضعي إياه بين علامات اقتباس) إلى زيادة التشديد على المحتوى والتمثيل على حساب شكل القصة. والأدب الساخر يبدأ بالواقعية ويتجه نحو الأسطورة، ويكون نمطها الأسطوري أشد إيحاء بالتنظيم الجهنمي منه بالتنظيم الرؤيوي، مع أنه يواصل أحياناً ما نجده في التراث الرومانسي من تنميط stylization *. ويزودنا كل من هوثورن وبو وكونراد وهاردي وفرجنيا وولف بأمثلة في هذا السياق.

عندما ننظر إلى لوحة فاننا قد نقف قربها لتحليل تفاصيل ضربات الفرشاة وحركات سكينة الرسام. ويماثل هذا ما يفعله النقاد الجدد من تحليل بلاغي في الأدب. ولو ابتعدنا عن اللوحة قليلاً لأخذ تصميمها يتضح لنا، ولتحول اهتمامنا إلى محتواها. وهذا هو البعد الأمثل لدراسة اللوحات الواقعية الهولندية على سبيل المثال، وهو البعد الذي «نقرأ» فيه هذه اللوحات إن شئت. ولو ابتعدنا أكثر من ذلك لازداد وعينا بالتصميم الذي تنتظم فيه اللوحة. فعندما نبعد كثيراً عن لوحة تمثل العذراء مثلاً يصعب علينا أن نرى أكثر من نموذج العذراء الأعلى الذي يتشكل من كتلة زرقاء ضخمة تجذب النظر إلى

---

* لا فائدة من اشتقاق كلمة مثل «الأسلبة» مقابلاً لهذا الاصطلاح الصعب. ولعل أفضل ما نفعله هنا هو أن نوضح ما يعنيه. فإن قلنا إن المشي من نقطة أ إلى نقطة ب فعل واقعي كان الرقص للوصول إلى ب فعلاً منمّطاً. ومن المعروف أن الشخصيات في قصص الرومانس أبسط منها في القصص الواقعية، ولذا فإن العنصر النمطي فيها واضح. قارن أيضاً الرسوم اليابانية بفن الرسم الواقعي الغربي.

الـداخل حيث نجد وسطها نقطة مغايرة تثير الاهتمام [لعله يقصد صورة الطفل الذي تحمله عادة]. كذلك نصنع في نقد الأدب أيضاً: فغالباً ما «نقف بعيداً» عن القصيدة لنـرى تنـظيمها الأعلى. ولو «وقفنا بعيداً» عن «نشيدي التحول» Mutabilitie Cantoes لسبنسـر* لرأينا خلفية من الضوء الدائري المنظم وكتلة مشؤومة سوداء تنبثق من أسفل المقدمة ـ وهو الشكل الأعلى الذي نراه في مطلع سفر أيوب. ولو «وقفنا بعيداً» عن مطلع الفصل الخامس من **هاملت** لرأينا قبراً يفتح فاه على المسرح ينزل فيه البطل[٣٣] والعدو والبطلة يتبعه صراع قاتل في العالم الأعلى. ولو «وقفنا بعيداً» عن رواية واقعية مثل رواية **البعث** لتولستوي أو **جرمنال**** لزولا لرأينا التصميم الأسطوري الذي يشير له العنوانان، وسنذكر أمثلة أخرى فيما بعد.

ننتقـل الآن لنصف أولاً بنية الصـور [الشعرية] أو ما دعوناه بالفكرة في كل من العـالمين غير المقربين، العالم الرؤيوي والعالم الجهنمي، معتمدين اعتماداً شديداً على الكتاب المقدس، وهو أهم مصادر الأسطورة غير المقربة في تراثنا. ثم ننتقل إلى البنيتين المتوسطتين للصور، إلى أن نصل اخيراً إلى القصص النوعية generic narratives أو النمطية mythoi التي تمثل هذه البنى من الصور وقد أخذت تتحرك.

## نظرية المعنى الأعلى: (١) الصور الرؤيوية

فلنمض في بحثنـا طبقـاً لمتـطلبات لعبة الأسئلة العشرين، أو (إن شئنا) طبقاً لمتطلبات سلسلة الوجود الكبرى التي وضعت لتصنيف المعلومات التي تسجلها الأحاسيس.

يقدم لنا العالم الرؤيوي، أو جَنَّةُ الدين، أصناف الواقع على هيئة الرغائب البشرية كما تدل عليها الأشكال التي تتخذها في ظل المدنية البشرية. والشكل الذي يفرضه

---

* هذان النشيدان هما الجزآن الأخيران من ملكة الجن

** جرمنال هو الاسم الذي أطلقته الثورة الفرنسية على الشهر السابع من تقويمها، ومعناه «شهر البذار».

العمل البشري والرغبة البشرية على عالم النباتات، مثلاً، هو شكل الجنينة أو الحقل أو الغيضة أو المُتَنَزَّه. والشكل الانساني لعالم الحيوانات هو عالم الحيوانات الأليفة الذي يحتل الحمل فيه مكان الصدارة في الكنايات الكلاسيكية والمسيحية على حد سواء. والشكل الانساني لعالم المعادن، وهو الشكل الذي يعطيه العمل الانساني للحجر، هو المدينة. والمدينة والحديقة وحظيرة الخرفان هي الاستعارات التي تنتظم الكتاب المقدس ومعظم الرموز الميسحية، وهي استعارات تتطابق تطابقاً تاماً في السفر الذي يدعى صراحة سفر الرؤيا، وهو سفر صمم بعناية ليكون خاتمة أسطورية غير مقربة للكتاب المقدس برمته. وهذا يعني من وجهة نظرنا ان الرؤيا الكتابية [نسبة إلى الكتاب المقدس] هي نَحْوُ الصور الرؤيوية عندنا(٣٤).

إن كلا من هذه الأصناف الثلاثة: المدينة والجنينة والحظيرة، هي، بحسب مبدأ الاستعارة العليا الذي بحثناه في المحاولة السابقة، وهي الاستعارة التي وصفناها بالكلي المجسد، ان كلا من هذه الأصناف يتطابق مع كل صنف آخر منها ومع كل فرد من الأفراد داخل الصنف ذاته. ولذا يكون العالمان الالهي والانساني متطابقين بالطريقة ذاتها مع الحظيرة والمدينة والجنينة، مثلما تتطابق النواحي الاجتماعية والفردية لدى كل منها. وهكذا نجد ان العالم الرؤيوي في الكتاب المقدس يقدم لنا النموذج التالي:

العالم الإلهي = مجتمع الآلهة = الإله الواحد
العالم الإنساني = مجتمع البشر = الإنسان الواحد
العالم الحيواني = الحظيرة = الحَمَل الواحد
العالم النباتي = الجُنينة أو المتنزَّه = الشجرة الواحدة (شجرة الحياة)
عالم الجمادات = المدينة = البناية الواحدة، المعبد، الحجر.

وتوحد فكرة المسيح كل هذه الأصناف معاً: فالمسيح هو الله والانسان وهو الحمل وشجرة الحياة، أو الكَرْمة التي نحن فروعها، وهو الحجر الذي رفضه البنّاؤون، وهو المعبد الذي أعيد بناؤه والذي يماثل الجسد المبعوث. ولا تختلف المطابقات الدينية

والشعرية إلا في المدلول بحيث تكون في الحالة الأولى وجودية وفي الثانية استعارية. لكن هذا الاختلاف كان غير ذي بال في نقد القرون الوسطى وكانت كلمة figura [٣٥] التي تدلّ على مطابقةِ رمزٍ من الرموز بالمسيح تتضمن النوعين معاً.

ولنتوسع الآن في هذا النمط شيئاً ما. تطبق المسيحية مفهوم الكلي المجسد على العالم الالهي على شكل الثالوث. فالمسيحية تصر على ان الله ثلاثة أشخاص وهو مع ذلك إله واحد مهما فرض ذلك من صعوبات على العمليات العقلية المعتادة. ويمثل مفهوما «الشخص» و«الماهية» بعضاً من صعوبات توسيع الاستعارة لتشمل المنطق. فمن حيث الاستعارة يمكن أن تشمل وحدانية الله - بطبيعة الحال - خمسة أشخاص أو سبعة عشر شخصاً أو مليوناً من الأشخاص الإلهيين مثلما تشمل ثلاثة. وقد نجد الكلي الإلهي المجسد في الشعر خارج الفلك الثالوثي. فعندما يقول زوس في مطلع الكتاب الثامن من **الالياذة** انه يستطيع احتواء سلسلة الوجود كلها في ذاته متى شاء فإننا نلاحظ ان هوميروس كان يرى ان من الممكن لهذه المجموعة من الآلهة المتخاصمين أن تندمج فجأة في شكل إرادة إلهية واحدة. وأول ما يجابهنا عند فرجيل هو جونو اللئيمة التي أفسدها الدلال. ولكن تعليق إنياس على ذلك لرجاله بعد أسطر (deus dabit his quoque finem) يدل على وجود منظور مزدوج مشابه لما وجدناه عند هوميروس. وقد نقارن هذا بما نجده في سفر أيوب، حيث يبلغ من وَرَع أيوب ورفاقه أنهم لا يخطر على بالهم أن أيوب يمكن أن يكون قد لقي كل ما لقي من العذاب نتيجة رهان أشبه بالنكتة بين الله والشيطان. وهناك معنى من المعاني يجعلهم محقين ويجعل المعلومات التي يتلقاها القاريء عن الشيطان في السماء خاطئة. لكن الشيطان يسقط من القصة في النهاية. ومهما بلغ من ذنب التغييرات التي أجريت على القصة إلا أن من الصعب أن نفهم كيف ان المعرفة التي يحصل عليها أيوب في النهاية يمكن أن تنقلب انقلاباً تاماً من مفهوم الارادة الربانية الواحدة إلى الحالة النفسية التي نراها في المشهد الأول.

أما بالنسبة للمجتمع البشري فإن الاستعارة التي تقول إننا كلنا أعضاء في جسد

واحد نظمت معظم النظريات السياسية منذ أفلاطون حتى وقتنا هذا. وتنتمي مقوله ملتن بأن «الكومنولت يجب أن يكون شخصاً مسيحياً ضخماً، كائناً هائلاً له قوام الانسان الشريف» إلى الصيغة المنصَّرة لهذه الاستعارة التي يعتبر فيها القول بأن «المسيح إله وإنسان» قولاً سليماً، كما هي الحال في عقيدة الثالوث، بينما تعتبر فيها المقولة الآرية* والدوكيتية** من حيث هي تشبيه أو تمثيل مقولة هرطقية. ويتصل كتاب **اللوياثان** لهوبز بالصورة الأصلية التي كانت تتصدر الكتاب وتصور عدداً من الأشخاص داخل جسم عملاق مفرد ضخم بهذا النوع من المطابقة أيضاً. كما أن **جمهورية** أفلاطون التي يظهر فيها العقل والارادة والرغبة عند الفرد على هيئة الملك الفيلسوف والحراس وأصحاب الصنائع في الدولة تقوم هي الأخرى على هذه الاستعارة التي ما نزال نستخدمها كلما تكلمنا عن مجموعة من البشر باعتبارهم «جسداً» واحداً.

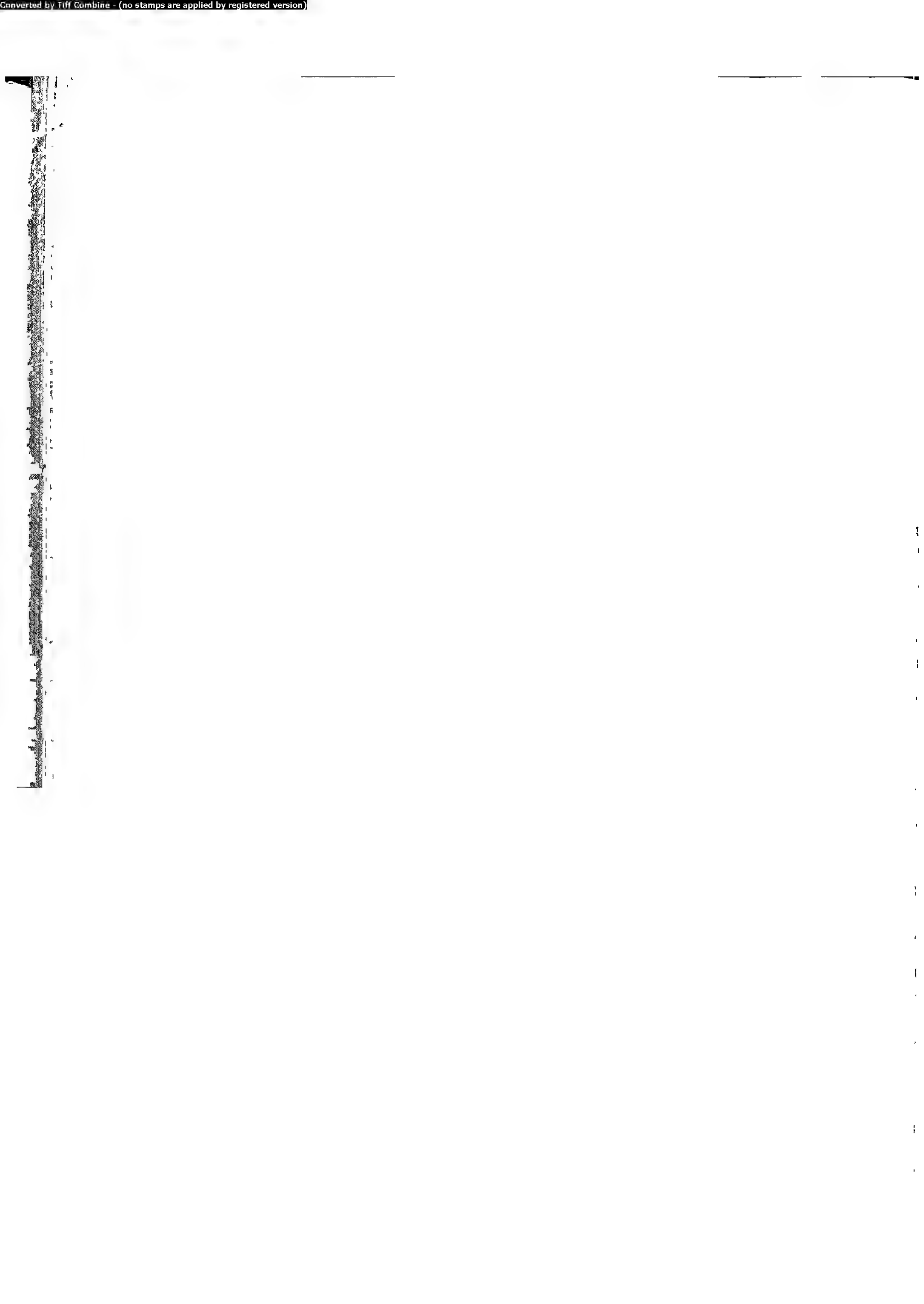
ومن الأسهل بطبيعة الحال أن نعبر في الرمزية الجنسية عن استعارة «اللحم الواحد» وقد اتحد فيه جسمان عن طريق الحب. وقصيدة The Extasie (النشوة) لِدَنّ واحدة من قصائد كثيرة تقوم على هذه الصورة، وتستعمل قصيدة شيكسبير **العنقاء والحمامة** فكرة هذه المطابقة التي تجافي «العقل» استغلالاً بارعاً. كذلك تستعمل أغراض الوفاء وعبادة الأبطال والأتباع المخلصين وما شابهها هذه الاستعارة ذاتها.

ويتطابق عالم الحيوانات والنباتات مع بعضهما ومع العالمين الالهي والانساني أيضاً في مذهب التحول المسيحي، وفيه تكون الأشكال الانسانية الأساسية للعالم النباتي: الطعام والشراب، والحصاد والمعصرة، والخبز والخمر، هي جسد الحمل ودمه، ذلك الحمل الذي هو الانسان والله أيضاً، وهو الذي نوجد نحن في جسده كما لو أننا نوجد في مدينة أو معبد. هنا أيضاً يصر المذهب السائد على الاستعارة في مقابل

---

* نسبة إلى أريوس، الراهب السكندري الذي عاش ما بين حوالي سنة ٢٥٠ إلى حوالي ٣٣٦ ميلادية وأنكر ألوهية المسيح.

** نسبة إلى طائفة من أوائل المسيحيين كانت تؤمن بأن المسيح لم يصلب وأن شخصاً آخر حل محله، هو إما يهوذا الاسقريوطي أو سمعان القيري قبل الصلب مباشرة



على البال استعمال الوردة بوصفها رمزاً للتناول في فردوس [دانتي]، وفي الكتاب الأول من ملكة الجن، تتصل علامة القديس جورج، وهوصليب أحمر على خلفية بيضاء لا بجسد المسيح وقد قام من لحده وما يتصل بذلك من رموز مقدسة فحسب بل باتحاد الوردتين الحمراء والبيضاء في سلالة آل تيودور. وكثيراً ما احتلت «الزهرةَ الذهبية» الصينية أو زهرة اللوتس في بلاد الشرق مكان الوردة، كما شاعت زهرة الحوذان الزرقاء في الكتابات الرومانسية الألمانية في فترة من فتراتها.

ويعطينا تطابق الجسم الانساني وعالم النباتات نموذج الصور الأركادية الأعلى، صور عالم مارفل الأخضر، ومسرحيات شيكسبير التي تجري أحداثها في الغابات، وصور عالم روبن هود وغيره من الرجال الخضر الذين تحفل بهم غابات قصص الرومانس - وهم الذين يمثلون في قصص الرومانس ما مثلته آلهة الأشجار في الأساطير الاستعارية. وفي «جنينة» مارفل نجد توسيعاً آخر للمطابقة التقليدية ما بين النفس الانسانية والطير الجاثم على أغصان شجرة الحياة. كما زودتنا شجرة الزيتون هي وزيتها بمطابقة أخرى في شخص الحاكم الممسوح [بالزيت]*.

والمدينة، سواء أكان اسمها القدس أم لم يكن، تتطابق هي الأخرى مع البناية الواحدة، أو المعبد، أو «البيت ذي المنازل الكثيرة»**، وفيها يشكل الأفراد «حجارتها الحية» - حسب تعبير آخر من تعبيرات العهد الجديد. ويتضمن الاستعمال البشري لعالم الجمادات الجادة أو الطريق مثلما يتضمن المدينة بشوارعها، ولا تنفصل استعارة «الطريق» عن أدب السعي Quest سواء أكان مسيحياً صراحة مثل رحلة الحاج أم لم يكن. وتنتمي إلى هذا الصنف من الصور أيضاً الصور الهندسية والمعمارية: البرج

* هذا هو المعنى الحرفي لكلمة anointed . ولكن يبدو أن الكلمة استعملت (مجازياً) لتعني الاختيار (هنا اختيار الحاكم للحكم). قارن ما يرد في ٢ صموئيل ٢ : ٤ : «وأتى رجال يهوذا ومسحوا هناك داود ملكاً على بيت يهوذا»، والكلمة طبعاً تستعمل لقباً للمسيح، وهي المقابل الانكليزي للكلمة اليونانية خريستوس.

** يرد هذا التعبير في إنجيل يوحنا ١٤ : ٢.

بسلمه اللولبي عند دانتي وييتس، وسلم يعقوب، وسلم شعراء الحب من أتباع الأفلاطونية المحدثة، وصورة اللولب الصاعد وقرن الخير* ، و«قبة المتعة الفخمة» التي أمر قبلاي خان بتشييدها** ، وصورة الصليب والأشكال الخماسية [ ⁙ ] التي حاول [السير توماس] براون [مؤلف كتاب دين الطبيب] أن يجدها في كل زاوية من زوايا الفن والطبيعة، وصورة الدائرة بوصفها علامة الأبدية، وصورة «الحلقة الضوئية الصافية اللانهائية» التي نجدها عند فون†، إلخ.

ان الطبيعة تضم الانسان على المستوى الأعلى ذاته حيث الشعر ناتج من منتجات المدنية الانسانية. اما على المستوى التأويلي فإن الانسان يضم الطبيعة، ومدنه وجنائنه على هذا المستوى ليست مجرد مستحدثات على وجه الأرض بل هي أشكال لكون إنساني. ولذا فإننا لا نستطيع في الرموز الرؤيوية أن نحصر الانسان في عنصريه الطبيعيين: التراب والماء، ولا بد، في عملية الانتقال من هذا المستوى إلى المستوى الآخر، من أن نمر في امتحاني الماء والنار، كما يفعل تامينو في المزمار السحري [أوبرا موزارت]. والرمزية الشعرية في العادة تضع النار فوق حياة الانسان مباشرة في هذا العالم وتضع الماء تحت حياته مباشرة. وقد كان على دانتي أن يعبر دائرة النار ونهر عدن لكي ينتقل من جبل المطهر الذي يقع على سطح عالمنا نحن إلى الفردوس أو العالم الرؤيوي الحقيقي. وتربط صور الضوء والنار التي تحيط بالملائكة في الكتاب المقدس، وألسنة اللهب التي تهبط في عيد الأسابيع § والجمر ـلاهب الذي يضعه الملاك على فم أشعياء، كل هذه الأمور تربط النار بالعالم الروحاني أو الملائكي في المنطقة الوسطى ما

---

* يصور عادة على هيئة قرن حيوان تندلق منه الطيبات.

** في قصيدة «قبلاي خان» لكولرج.

† هنري فون (١٦٢٢ ـ ١٦٩٥) من الشعراء الميتافيزيقيين الانكليز، والاقتباس مأخوذ من قصيدته «العالم» The World.

§ ورد اسم هذا العيد Pentecost باسم عيد الباكورة وعيد الجمع أيضاً في الكتاب المقدس، إلا أن الاشارة هنا هي إلى نزول الروح القدس على الحواريين على هيئة ألسنة من اللهب، في «يوم الخمسين»، وهو المعنى الحرفي للكلمة. أنظر أعمال الرسل ٢ : ١-٤.

بين عالم الناسوت وعالم اللاهوت. وتشير قصة بروميثيوس في الاسطورة الكلاسيكية إلى منشأ النار هذا مثلما يشير إليه ارتباط زوس بالرعود القاصفة أو نار البرق. أي أن الجنة بمعنى السماء التي تضم الكواكب النارية من شمس وقمر ونجوم تتطابق ـ باختصار ـ مع جنة العالم الرؤيوي أو يراها الناس باعتبارها الطريق المفضية إلى تلك الجنة.

وهكذا يمكن لكل الأصناف الأخرى التي تحدثنا عنها أن تتطابق مع النار أو أن ترى وكأنها تشتعل. وظهور الاله الذي ينتمي إلى التراث اليهودي المسيحي على هيئة النار تحيطه ملائكة من نار (السيرافيم) وملائكة من نور (التشيروبيم) لا يستدعي منا إلا الذكر، وتندرج عملية إحراق حيوانات الأضاحي، وإدماج الجسد الحيواني في الاتصال بين عالمي اللاهوت والناسوت ضمن كل الصور المتصلة بالنار والدخان المنبعث من المذبح، ودخان البخور المتصاعد، وما أشبهه. ويتمثل الرجل المشتعل(٣٧) بهالة القديس وتاج الملك، وكلاهما صنوان للإله الشمس. وقد نذكر في هذا السياق «الطفل المشتعل» في قصيدة [روبرت] ساوثول عن ميلاد المسيح. وتظهر صورة الطير المشتعل في أسطورة العنقاء. كذلك قد تكون شجرة الحياة شجرة مشتعلة، أو شجيرة موسى المتقدة التي لا تأتي عليها النار، أو الشمعدان في الطقوس اليهودية، أو «الصليب الوردي» عند أصحاب المذاهب الغيبية التي ظهرت فيما بعد. وتتطابق عوالم النباتات والجمادات والمياه في السيمياء(٣٨) مع العناصر الأساسية فيها: الوردة والحجر والاكسير؛ وتتطابق الزهرة والجوهرة في صورة «الجوهرة الكامنة في زهرة اللوتس» في الدعاء البوذي. كذلك يعتبر الربط بين النار والخمر المسكرة والدماء الحمراء الساخنة عند الحيوانات ربطا مألوفاً.

وتفسر المطابقة ما بين المدينة والنار سبب تمثيل مدينة الله في الرؤيا بأنها كتلة من الذهب المشع المرصع بالحجارة الكريمة التي يتقد كل منها ـ فيما نفترض ـ بلهب قاس يشبه الحجر الكريم*. ذلك أن الأجسام السماوية الملتهبة في الرموز الرؤيوية، ألا وهي

* يلمح فراي هنا إلى تعبير مشهور للكاتب الفكتوري ولتر بيتر Pater ورد عنده في سياق آخر.

الشمس والقمر والنجوم، تقع كلها داخل الجسم الرباني الانساني، ورموز السيمياء رموز رؤيوية من النوع ذاته: إذ سوف يتحد مركز الطبيعة وهو الذهب والجواهر الخبيئة في باطن الأرض مع محيطها في الشمس والقمر والنجوم السماوية؛ وسوف يتحدد مركز الحياة الروحانية، أي النفس البشرية، بمحيطها في الله، وهذا هو مصدر الربط الوثيق بين تطهير النفس البشرية وتحويل التراب إلى ذهب، لا بمعناه الحرفي فقط بل بمعناه الناري الجوهري الذي تتشكل منه الأجرام السماوية. وتمزج الشجرة الذهبية التي يجثم على غصنها الطيرْ الآلي في قصيدة «الابحار إلى بيزنطة» [لييتس] ما بين عالم النباتات والجمادات بشكل يذكرنا بالسيمياء.

أما الماء فينتمي تقليدياً إلى عالم يقع تحت الحياة البشرية، وهو عالم ما قبل التخلّق أو التحلل الذي يعقب الموت العادي أو عملية اختزال الحياة إلى جماد. ولذا فان النفس كثيراً ما تعبر الماء أو تغرق فيه عند الموت. وهناك في الرموز الرؤيوية «ماء الحياة» ونهر عدن ذو الأجزاء الأربعة، وهو النهر الذي يظهر أيضاً في مدينة الله، ويمثله طقس التعميد. ويرى حزقيال أن عودة هذا النهر إلى البحر تعيد إليه العذوبة وهذا هو السبب فيما يبدو الذي جعل مؤلف سفر الرؤيا يقول إن عالم الرؤيا ليس فيه بحر. ولذا فإن الماء ـ رؤيويا ـ يدور في الجسم الكوني كما يدور الدم في جسم الفرد. ولربما كان من الواجب علينا أن نقول إن الماء «يضمه» الجسم لا أن نقول أنه «يدور» فيه لنتفادى إسقاط معرفتنا بالدورة الدموية على الثيمات الكتابية [نسبة إلى الكتاب المقدس] فقد كان الدم طوال قرون عديدة أحد «الأخلاط» أو السوائل الجسدنية الأربعة، مثلما كان نهر الحياة رباعي الأجزاء.

## نظريّة المعنى الأعلى: (٢) الصور الجهنّمية

يتعارض تمثيل العالم الذي ترفضه الرغبة رفضاً تاماً مع الرمزية الرؤيوية: أقصد عالم الكوابيس وأكباش الفداء، عالم العبودية والألم والاضطراب؛ أي العالم قبل أن يبدأ

الخيال البشري عمله فيه، وقبل أن تترسخ أي صورة من صور الرغبة البشرية، مثل صورة المدينة أو الجنينة؛ عالم العمل المنحرف أو الضائع، عالم الخرائب والمقابر، وأدوات التعـذيب وشواهد الحماقة. ومثلما ترتبط الصور الرؤيوية في الشعر بجنة دينية ارتباطاً وثيقاً، كذلك يرتبط نقيضها الجدلي بجحيم وجودي مثل **جحيم** دانتي أو بجحيم يخلقه الانسان على الأرض كما في رواية ١٩٨٤ [لأورْوِل] **ولا مخرج** [لسارتر]، **والظلام في الظهيرة** [لآرثر كِسْلَرْ]. حيث يكشف عنوانا العملين الأخيرين عن المضمون. ولذا فإن إحدى ثيمات الصور الجهنمية الأساسية هي ثيمة المحاكاة الهازئة، والسخرية من بذخ الفن عن طريق الايحاء بما يحاكيه في «الحياة الواقعية».

يجسد العالم الالهي الجهنمي قوى الطبيعة الهائلة المتربصة الحمقاء كما يبدو لمجتمع متخلف تكنولوجياً. وتميل رموز النعيم في مثل هذا العالم إلى أن ترتبط بالسماء التي لا تطال، والفكرة الأساسية التي تبلورت منها هي فكرة القدر الذي لا يصله علم البشر والضرورة الخارجية. أما أعمال القدر فتقوم بها مجموعة من الآلهة البعيدة، غير المرئية، التي تتصف حريتها ومتعتها بالسخرية لأنها تستبعد الانسان، وتتدخل في شؤون البشر لحماية امتيازاتها. وهي آلهة تتطلب التضحيات وتعاقب تجاوز البشر لحدودهم وتفرض الانصياع لقوانين الطبيعة والأخلاق بوصفه غاية بحد ذاته. ولسنا هنا نحاول أن نصف الآلهة كما تظهر في المآسي اليونانية على سبيل المثال، بل نحاول التركيز على شعور بني البشر ببعدهم وعدم جدوى حَياتهم بالنسبة للنظام الالهي، وهو مجرد عنصر واحد من بين عدة عناصر في معظم الرؤى المأساوية للحياة، ولكنه أساسي فيها كلها. وقـد أصبح الشعراء في العصور التالية أجرأ على الحديث عن هذه النظرة إلى العالم الالهي، ويزوّدنا نوبودادي عند بْليك وجوبتر عند شلي و«الشر المطلق» عند سْونْبِرْن، والإرادة العمياء عند هاردي، و«الوغد اللئيم» عند هاوسْمَن بأمثلة على ذلك.

أما العالم الانساني الجهنمي فهو مجتمع تشده توترات جزيئية تتصارع فيها كل أنا مع الأنا الأخرى، ويسوده الولاء للجماعة أو للزعيم بحيث تمحي شخصية الفرد أو ـ في

أحسن الحالات ـ تتعارض متعته مع واجبه أو شرفه. ويشكِّل مجتمع كهذا مصدراً لا ينضب من المعضلات المأساوية، كتلك التي تجابه هاملت وأنطيغوني، وكنا قد وجدنا في التصور الرؤيوي للحياة البشرية ثلاثة أنواع من الاشباع: الفردي، والجنسي، والاجتماعي. أما العالم الانساني المشؤوم فنجد في أحد قطبيه الزعيم الطاغية، وهو زعيم غامض، لا يرحم أحداً، ولا يعرف البهجة، وعزيمته لا تحدها حدود. وهو لايحصل على الولاء إلا إذا بلغ من أنانيته أنه يمثل الأنا الجماعية عند أتباعه، بينما نجد في القطب الآخر الضَّحيّة الذي لا بد من قتله لتقوية الآخرين. ويتحد الاثنان [الزعيم الطاغية والضحية] في أشد أنواع المحاكاة الهازئة تركيزاً. ويعتبر طقس قتل الملك الالهي الذي تحدث عنه فريزر في النقد الأدبي ـ بغض النظر عن وظيفة هذا الطقس في الأنثروبولوجيا ـ هو الشكل الجهنمي أو الشكل الأساسي غير المقرب للبنى المأساوية والساخرة.

والعالم الروحي في الدين واقع مغاير للعالم الطبيعي. أما في الشعر فإن الطبيعي أو الواقعي لا يتعارض مع الوجودي الروحي، بل مع الافتراضي. وقد صادفنا في محاولتنا الأولى المبدأ القائل إن تحول الفعل إلى إيماء، أي التقدم من أداء الطقس إلى تمثيل أدائه، هو أحد أهم جوانب التطور من التوحش إلى الثقافة. ومن السهل أن نرى محاكاة الصراع في لعبة التنس أو كرة القدم ولكن هذا بالذات هو السبب الذي يجعل لاعبي التنس وكرة القدم يمثلون ثقافة أرقى من ثقافة دارسي المبارزة بالسيوف أو المصارعة الرومانية. إذ أن تحويل الفعل الحرفي إلى لعب شكل جوهري من أشكال تحرر الحياة الذي يظهر في أشكاله الفكرية في التعليم الحر، في إطلاق الحقائق باتجاه الخيال. ومما يتفق وهذا أن رمزية القربان المقدس في العالم الرؤيوي، أي المطابقة الاستعارية ما بين الأجسام النباتية والحيوانية والانسانية والالهية، تتخذ من صور آكل لحوم البشر مادة للمحاكاة الجهنمية الهازئة. فآخر ما يراه دانتي في رؤياه الخاصة بالجحيم البشري هي صورة أوغولينو وهو ينهش جمجمة معذبه. وآخر رؤيا أليغورية كبرى عند سبنسر هي رؤيا

سيرينا وقد جردت من ثيابها استعداداً لتقديمها في وليمة لأكل لحوم البشر. وتضم صور أكـل لحم البشـر عادة لا صور التعـذيب والتقـطيع فحسب، بل ما يعـرف اصطلاحاً بالسبـاراغمـوس أو تقـطيع جسم الضحية، وهي صورة نجـدهـا في أساطير أوزايرس وأورفيوس وبنثيوس*. وينتمي المارد آكل البشر أو الغول الذي تملأ قصصه الحكايات الشعبية ويدخـل إلى الأدب باسم بوليفيمس**، إلى هذا النـوع مثلمـا تنتمي له تلك السلسلة الطويلة من التعامل الخبيث باللحم والدم بدءاً بقصة ثايستيس• حتى قصة العقد الذي يحمله شايلك. وما يصفه فريزر هنا أيضاً بأنه الشكل التاريخي الأصلي هو عنـد النقـد الأدبي الشكـل الجهنمي الأساسي، ورواية سلامبو لفلوبير دراسة للصور الجهنمية ظنها الناس في زمانها آثارية لكن تبين أنها ذات طبيعة تنبؤية.

والعـلاقـة الحبية الجهنمية تغـدو عاطفـة جارفة مدمرة تمقت الاخلاص وتحبط صاحبهـا. ويرمـز لهـا في العادة بالمومس أو الساحرة أو السرينة••أو غيرهن من الغاويات اللواتي يظهرن باعتبارهن أجساداً يراد امتلاكها ولذا يتعذر امتلاكهن. والمحاكاة الهازئة الجهنمية للزواج أو وحدة نفسين في لحم واحد قد يتخذ شكل التخنث أو سفاح المحارم (وهو أشيع الأشكال) أو الشذوذ الجنسي. والعلاقات الاجتماعية تتخذ شكل الغوغاء، أي شكل المجتمع الانساني وهو يبحث عن ضحية، وكثيراً ما تجري مطابقة الغوغاء بصورة حيوان خبيث مثل الهايدرا أو الفاما Fama عند فرجيل، أو شكلها الذي اتخذته عند سبنسر، وهو الوحش الصفيق Blatant Beast .

ومن الممكن تلخيص العوالم الأخرى تلخيصاً مختصراً. فالعالم الحيواني تملأه

---

* هو في الأسطورة اليونانية ابن إخيون وأغافي. رفض الاعتراف بألوهية ديونايسس، وقطع إرباً أثناء تفرجه على طقوس راهبات ديونايسس اللواتي حسبنه خنزيراً برياً وهن في حالة الخبل التي تؤدي اليها تلك الطقوس. وكانت أمه وخالتاه أول من هاجمه.

** هو الغول ذو العين الواحدة في **الأوديسة**.

• اعتدى ثايستس على زوجة أخيه أتريوس فدعاه هذا إلى وليمة قدَّم له فيها لحم أبنائه طعاماً.

•• هي في الأساطير اليونانية واحدة من ثلاث مخلوقات نصف كل واحدة منهن طير ونصفها الآخر أنثى كن يغوين البحارة للدمار على الشطآن الصخرية بغنائهن الساحر. ورد ذكرهن في **الأوديسة** على سبيل المثال.

المخلوقات المخيفة والحيوانات الضارية. وأشيعها الذئب، العدو التقليدي للحمل، والنمـر والنسر والأفعى ذو الدم البارد الذي يظل لصيق الأرض، والتنين. وتجري في الكتاب المقدس، حيث يتمثل المجتمع الجهنمي بكل من مصر وبابل، مطابقة الحاكم في كل منهما مع حيوان بشع: فنبوخذ نصر يتحول إلى تنين في [سفر] دانيال ويصف حزقيال فرعون بأنه تنين نهري. والتنين مناسب بشكل خاص ليس لأنه مخيف قبيح فقط بل لأنه خرافي أيضاً ولذا فإنه يمثل الطبيعة المتناقضة للشر باعتباره حقيقة أخلاقية وسلباً أبدياً، أما في [ سفر] الرؤيا فإن هذا التنين يوصف بأنه «الوحش [الذي] كان، وليس الآن، مع أنه كائن» [رؤيا يوحنا اللاهوتي ١٧ :٨].

أمـا عالم النبـات فغـابـة خبيثة كتلك التي تصادفنا في قصيدة **كومس** أو **مطلع الجحيم**، أو هي البـرية التي ظلت تتصل منذ أيام شيكسبير إلى أيام هاردي بالمصير الفاجع، أو المفازة كما في «تشايلد رولاند» لبراوننغ أو يباب إليوت. أو قد تكون حديقة مسحورة مشؤومة على شاكلة حديقة سرسي* وما تحدر منها في عصر النهضة عند كل من سبنسر وتاسو. وتظهر الأرض اليباب في الكتاب المقدس بشكلها الكلي المجسد في شجرة الموت، شجرة المعرفة المحرَّمة في [سفر] التكوين، وشجرة التين العجفاء في الأنـاجيل، وفي الصليب. والخازوق وقد ربط به الهرطوق الذي يرتدي القلنسوة، أو الـرجـل الأسـود أو السـاحـرة، يمثـل الشجرة المشتعلة والجسم المشتعل في العالم الجهنمي. وتعتبر المشنقة ومرابط المحكومين وآلات التشهير بهم** والسياط والعصي الخيزرانية تنـويعات على ذلك. وقد عبر ييتس عن التناقض بين شجرة الحياة وشجرة الموت تعبيراً جميلاً في قصيدته «الشجرتان».

---

* تظهـر سرسي في الأوديسة أيضاً. وهي ساحرة تعرف بقسوتها وعلمها بالقوة الكامنة في الأعشاب السامة. زارها يولسيس في جزيرة آيبا فحولت رفاقه إلى خنازير، ولكنها لم تقدر عليه هو لأنه كان قد أكل عشبة المولي المباركة، لكنه قضى مع سرسي سنة كاملة وخلف منها ولدا اسمه تليغونس.

** كان بعض المجرمين يربطون من أيديهم وأرجلهم بأخشاب تنغلق عليها في الأماكن العامة للتشهير بهم.

وقد يظل عالم الجمادات على شكله الأولي : صحاري وصخوراً وأرضاً بلقعاً . كذلك تنتمي مدن الدمار والليالي المخيفة إلى هذا النوع هي وحطام المفاخر الخاوية من برج بابل إلى أعمال أوزيماندياس* الهائلة . وتندرج صور الأعمال المنحرفة تحت هذه القائمة كذلك : آلات التعذيب، أسلحة الحرب، الدروع وصور الآلات الميتة التي تجافي الطبيعة وتقف ضد القيم الانسانية لأنها لا تؤدي إلى أنسنة الطبيعة . ونجد في مقابل المعبد أو البناية الواحدة في عالم الرؤيا نجد السجن أو السرداب وأتون الحرارة المغلق الذي لا ينبعث منه البصيص، مثل مدينة ديس عند دانتي، ونجد هنا أيضاً، في المقابلات المشؤومة للصور الهندسية، اللولب الخبيث (الزوبعة، الدوّامة أو كاربديس**)، والصليب المشؤوم والدائرة المشؤومة وعجلة القدر أو الحظ . وتعطينا مطابقة الدائرة والأفعى، وهي تقليدياً حيوان جهنمي، صورة الاوروبوروس، أو الأفعى التي تضع ذيلها في فمها . ونجد مقابل الطريق القويم أو الجادة الرؤيوية، وهي الطريق المؤدية إلى الله في الصحراء كما تنبأ بها أشعياء، نجد في هذا العالم المتاهة، وصورة الاتجاه المضيِّع الذي يقود إلى الوحش المخيف، مثل المينوتور*** . وينتمي إلى هذا النمط تيه بني اسرائيل في الصحراء وتكراره بواسطة يسوع وهو في صحبة الشيطان (أو «الحيوانات البرية» حسب إنجيل مرقص) . ويمكن للمتاهة أن تكون غابة مخيفة كما في قصيدة كومس . وتستعمل المدافن استعمالاً مؤثّراً في السياق نفسه في رواية **الظبي المرمري**، وعندما تتركز الكناية تركيزاً أشد تصبح المتاهة هي أحشاء الوحش الملتفة داخله .

وعالم النار هو عالم الشياطين الخبيثة مثل الوهج الخداع [الذي يظهر في

---

* في قصيدة شلي الشهيرة.

** دوامة (أي أن شكلها كاللولب) هي في الأساطير اليونانية من وحوش البحر. رماها زوس في البحر حيث تبتلع الماء وتنفثه باستمرار. ورد ذكرها في الأوديسة مقروناً باسم سيلا، وهي وحش بحري آخر.

*** هو الوحش المكون من جسم إنسان ورأس ثور الذي تقول الأسطورة إنه كان يقتات على لحم البشر في المتاهة التي بناها ديدالوس.

المستنقعات] أو الأرواح التي أفلتت من الجحيم، وتظهر في هذا العالم على شكل حفلة حرق الهراطقة كما ذكرنا أو شكل المدن المحترقة مثل مدينة سدوم. وهذه النار تقابل النار المطهِّرة أو المنقِّية مثل النار التي تصادفنا في الأتون المشتعل في [سفر] دانيال. وعالم الماء عالم للموت بالماء، وغالباً ما يتطابق هو والدم المسفوح كما في عذاب المسيح وفي شخصية التاريخ الرمزية عند دانتي، وفي «البحر المالح الذي لم تسبر أعماقه والذي يفصل ما بين الناس»* بشكل خاص، وهو البحر الذي يبتلع كل الأنهار في هذا العالم ولكنه يختفي في عالم الرؤيا ليحل محله الماء العذب الدوار. ويتطابق البحر والوحش المخيف في الكتاب المقدس في صورة اللوياثان، وحش البحر الذي يتطابق أيضاً والطغيان الاجتماعي في كل من بابل ومصر.

## نظرية المعنى الأعلى: (٣) الصور المثيلة

تتناول معظم الصور في الشعر عوالم لا يبلغ من تطرفها تطرف العالمين اللذين يصوران عادة على شكل العالمين الخالدين الثابتين: عالمي النعيم والجحيم. والصور الرؤيوية تصلح للنمط الأسطوري بينما تصلح الصور الجهنمية للنمط الساخر في المرحلة التي يعود فيها هذا النمط إلى الأسطورة. أما في الأنماط الثلاثة الأخرى فإن هاتين البنيتين [من بِنى الصور] تعملان بطريقة جدلية بحيث تتجاذبان القارىء ما بين الطبيعة الاستعارية والطبيعة الأسطورية غير المقربة للعمل الأدبي. ولذا فإننا نتوقع أن نجد ثلاث بنى وسيطة تتقابل بشكل تقريبي مع النمط الرومانسي والحكائي الأعلى والحكائي الأدنى. ولسوف لا نعير لصور النمط الحكائي الأعلى اهتماماً كبيراً وذلك للحفاظ على النسق الأبسط المكون من الاتجاهين الرومانسي و«الواقعي» ضمن البنيتين غير المقربتين اللتين ذكرناهما في بداية هذه المحاولة.

---

* هذا هو البيت الأخير من قصيدة ماثيو آرنولد «إلى مارغريت. التتمة».

إن هذه البنى الثلاث ليست شديدة الالتزام بالاستعارة، بل تنحو إلى أن تكون مجموعات من الصور الدالَّة تكوّن عندما توجد معاً ما ندعوه «بالجوّ» العام لعجزنا عن إيجاد تسمية أفضل. ويقدم نمط الرومانس عالماً أقرب إلى المثال: فالأبطال في قصص الرومانس شجعان، والبطلات جميلات والأشرار شريرون ولا نجد في هذه القصص، الكثير مما نجده في الحياة العادية مما يسبب الخيبة والحيرة والخجل، ولذا فإن صورها تقدم لنا المقابل الانساني للعالم الرؤيوي، وهو ما قد ندعوه بمثيل البراءة. ونحن نعرفها أكثر ما نعرفها لا من خلال عصر الرومانس ذاته بل من خلال القصص التي تنحو منحى الرومانس في العصور التالية: من خلال **كومس** و**العاصفة** والكتاب الثالث من **ملكة الجن** في عصر النهضة، من خلال **قصائد البراءة** للشاعر بليك والصور المتعلقة ببعولة*، ومن خلال قصيدة **إندمين** لكيتس، وقصيدة **إبيسايكديون** لشلي في العصر الرومانسي الذي يحمل هذا الاسم فعلاً.

والشخصيات الإلهية أو الروحانية في مثيل البراءة تكون عادة شخصيات أبوية تتصف بالحكمة والكهولة وبالقوى السحرية كما في جال بروسبرو، أو أرواحاً رفيقة تحمي مثل رفائيل قبل سقوط آدم [في **الفردوس المفقود** لملتن] والأطفال هنا من بين الشخصيات الانسانية بارزون، مثلما هي الحال بالنسبة للفضيلة التي تلتصق أكثر ما تلتصق بالطفولة وبحالة البراءة أو العفة، وهي الفضيلة التي تشمل في بنية الصور هذه فضيلة العذرية. فعفة السيدة في **كومس** ترتبط بالسحر مثلما ترتبط حكمة بروسبرو به، وهذه أيضاً حال العفة التي لا تقهر عند بريتومارت في [قصيدة] سبنسر [**ملكة الجن**] وأسهل ربط لهذه الفضيلة هو ارتباطها بالشابات من النساء ـ ماتلدا عند دانتي، ميراندا عند شيكسبير، على سبيل المثال ـ ولكن عفة الذكور مهمة أيضاً كما يتضح من قصص الرومانس المتصلة بالبحث عن الكأس المقدسة. وما يقوله السير غالاهاد في [قصيدة «السير غالاهاد»] لتنسن عن نقاء قلبه الذي يعطيه قوة مضاعفة عشر مرات يتفق وصور العالم الذي ينتمي إليه. والنار في العالم البريء رمز تطهير عادة، عالم من اللهب الذي

* أنظر سفر أشعياء ٦٢ : ٤ . وقصائد بليك التي تتناول بعولة تحاول تصوير البراءة في العالم الأرضي.

لا يجتازه إلا من لا تشوب عفتهم شائبة، كما في قلعة بيوسرين عند سبنسر، وفي النار المصفِّية على قمة جبل المطهر عند دانتي، وفي السيف اللاهب الذي يمنع آدم وحواء في حالة السقوط من الدخول إلى الفردوس. أما في قصة «الحسناء النائمة» التي تنتمي إلى هذا النوع فإن جدار اللهيب يحل محله جدار من الأشواك. لكن أوبرا الفالكيريات* Die Walkure [لفاغنر] تحتفظ بالنار رغم المصاعب التي يسببها هذا لمخرجيها على المسرح. ويتصف القمر، وهو أبرد الأجرام السماوية ولذا فهو أعفُّها**، بأهمية خاصة في هذا المجال.

وأوضح الحيوانات هنا هي الخراف والحملان الرعوية مع خيول قصص الرومانس وكلابها وذلك بالتركيز على جانبي الاخلاص والولاء عندها. ويحتل وحيد القرن، وهو الرمز التقليدي للعفّة ومحبوب العذراوات، مكانةً رفيعةً هنا كما هي الحال أيضاً مع الدلفين الذي يجعله ارتباطه بآريون● النقيض البريء للّوياثان الذي يبتلع البشر. وهناك أيضاً الحمار الذي يدخل هذا العالم لما يتصف به من وداعة وخضوع. وينتمي الاحتفال الدرامي الذي يشكل الحمار عنصره الأساسي مثله مثل الاحتفال بالمطران الصبي●● إلى هذه البنية من بنى الصور، وعندما وضع شيكسبير رأس حمار▽ في عالم الجنّيات

* الفالكيريات في الأسطورة التيوتونية صبايا كن يخدمن أودين ويأتين بأرواح المحاربين القتلى الذين يختارهم إلى فالهالا بهو أودين الذي تستقبل فيه أرواح هؤلاء القتلى.

** القمر في الأسطور اليونانية هو دايانا أو أرتميس، إلهة العفة.

● تقول الأسطورة اليونانية إن الشاعر آريون قد جمع وهو في ايطاليا ثروة طائلة. وقد رمى به البحارة في طريق عودته إلى بلاده طمعاً في ماله. إلا أن دلفينا فتنته أغنية آريون التي سمح له البحارة بغنائها قبل إلقائه في البحر، حمله على ظهره حتى أوصله إلى اليابسة.

●● يذكر جيمس فريزر أن من بين العادات الهازلة التي كانت تتبع في عيد الحمقى **Festival of Fools** إدخال حمار إلى الكنيسة، حيث كان الناس يتسلون به. وفي بلدة أوتون **Autun** كانوا يصطحبون الحمار في احتفال كبير إلى الكنيسة وقد غطوه بثوب مذهب يمسك به أربعة من رجال الكنيسة من زواياه الأربع، وهناك يجري تمثيل هازل لمناسك القداس. كما يذكر فريزر في المكان نفسه شيئاً عن عيد يسمونه عيد الأبرياء **Festival of Innocents** يحتفل به في ٢٠ كانون الأول. وفي وقفة هذا العيد في فرنسا كان المغنون يجتمعون في باحة الكنيسة وينصبون صبياً من بينهم مطراناً كان يدير الاحتفال بنوع من الجدية الساخرة. انظر تلخيص ثيودور غاستر لكتاب **الغصن الذهبي**، ص٦٥٠-٦٥١.

▽ في مسرحية حلم ليلة صيف.

فإنه لم يأت ببدعة كما تبين قصيدة روبنسن، بل كان يتبع تقليداً يعود إلى لوسيوس المسخوط حماراً وهو يستمع إلى قصة كيوبد وسايكي في كتاب أبيوليس. كما تنتمي إلى هذا العالم الطيور والفراشات (فهذا هو عالم سايكي التي يعني اسمها الفراشة) والأرواح بكل ما تتصف به، مثل آرييل [في مسرحية شيكسبير **العاصفة**] وربما [في رواية] هدسن [**القصور الخضراء**].

تنتمي الجنينة الفردوسية وشجرة الحياة إلى البنية الرؤيوية كما مر بنا، ولكن جنة عدن ذاتها كما يصورها الكتاب المقدس وكما يصورها ملتن، تنتمي إلى هذا العالم. وقد وضعها دانتي تحت فردوسه مباشرة. وتعتبر جنائن أدونيس عند سبنسر، وهي الجنائن التي تأتي منها الأرواح التي ترافق كومس، شبيهة لجنة عدن هي وكل الأشكال التي اتخذتها هذه الثيمة في العصور الوسطى تحت عنوان المحل السعيد locus amoenus . ومن الرموز بشكل خاص رمز جسد العذراء بوصفه جنينة مسيّجة hortus conclusus ، وهو رمز يعود إلى نشيد الأنشاد. ومما يوازي شجرة الحياة في قصص الرومانس عصا الساحر التي تعطي الحياة وما يشبهها من الرموز، مثل العصا المزهرة في [أوبرا] **تانهويزر** [لفاغنر].

أما المدن فغريبة عن روح هذا العالم الرعوية الريفية، ولذا فإن أبرز صور أماكن السكن فيها هي البرج والقلعة، مع كوخ أو صومعة ناسك هنا أو هناك. وأشيع الرموز المائية هي الينابيع والبرك والمطر المخصب، وقد يظهر أحياناً جدول يفصل الرجل عن المرأة ولذا يحافظ على عفة كل منهما كما يفعل نهر ليثي عند دانتي. ويزودنا المشهد الافتتاحي الذي يصور الجنينة في [رباعية] **بيرنت نورتن** [لإليوت] بملخص قصير، ولكنه كامل التفاصيل بشكل غريب، لمثيل البراءة. وقد يقارن المرء هنا المقطع الثاني من [قصيدة] أودن «اللحظة الحاسمة والكلمة» Kairos and Logos .

ليس عالم البراءة عالماً حياً بشكل كامل كعالم الرؤيا، ولا هو ميت في معظمه كعالمنا، بل هو عالم أنيمي تملأه الأرواح العنصرية [نسبة إلى العناصر الأربعة]. فكل

الشخصيات في **كومس** باستثناء السيدة وإخوتها أرواح عنصرية، وارتباط آرييل بأرواح الهواء وبَكْ [**في حلم ليلة صيف**] بأرواح النار (يقول بيرتن عن أرواح النار «إننا ندعو كلا منهـا عادة بَكْ») وكاليبَن [**في العاصفة**] بأرواح التراب ارتباط واضح. ونحن نجد عند سبنسر شخصية فلورمل ومارينل واسم الشخصية الأولى يدل على انها الزهور والثانية على انها روح الماء، أي أنهما بروسربااين وأدونيس. وكثيراً ما تمثل البراءة أو الطبيعة التي لم تتعرض لخطيئة السقوط أو الطبيعة بوصفها نظاماً باركته الارادة الالهية، بموسيقى الأجرام السماوية التي لا تسمعها آذان البشر، كما هي الحال في كل من **كومس وقصيدة الميلاد** [لملتن].

ومثلما أن العفة والسحر هما الفكرتان المنظمتان في قصص الرومانس، كذلك يبدو أن الفكرتين المنظمتين في قصص النمط الأعلى هما الحب والعرف form [شكل السلوك الاجتمـاعي المنـظم]. ومثلما صح لنا أن ندعو حقل الصور الرومانسية مثيل البراءة، فقد يجوز لنا أن ندعو حقل الصور الحكائية العليا مثيل الطبيعة والعقل. وهنا نجد التركيزَ على «محطّ النظر» cynosure أو النظرة المتجهة إلى المركز والميل إلى النظر إلى الممثلين البشر لعالم الآلهة والأرواح نظرة مثالية ـ نجد ذلك كله من خصائص النمط الأعلى. فالألوهية تحيط هالتها بالملوك، والمعشوقة في تراث الحب الرفيع إلهة، وحب هذين [الملك والمعشوقة] قوة تعلّم وتملأ الكيان، وتوحد المرء بعالمي الروح والآلهة. ونار العالم الملائكي تشتعل في تاج الملك وعيني المعشوقة. والحيوانات هي تلك التي تتصف بالجمال الباذخ، والعقاب والأسد يرمزان إلى الملوك عند أتباعهم المخلصين، ويرمز الجواد والصقر للفروسية، أو للارستقراطيين على صهوات الجياد، ويرمز الطاووس وطائر التم للطيور التي هي محط النظر، والعنقاء، وهي طائر النار الفريد، رمز شعري مفضـل، لدى شعـراء إنكلتـرة بشكـل خاص، للملكـة إليزابيث. وهنا تتراجع الرموز المستمدة من الجنينة إلى الخلف مثلما تتراجع الرموز المستمدة من المدن في قصص الرومانس. وهناك طبعاً حدائق منتظمة الشكل تتصل اتصالاً وثيقاً بالعمائر، ولكن فكرة

الحديقة ـ العالم فكرة تنتمي إلى عالم الرومانس، أما عصا الساحرة فتتحول إلى صولجان الملك بينما تتحول الشجرة السحرية إلى الراية المرفرفة. والمدينة هي في الأغلب الأعم العاصمة مع بلاط الملك في مركزها وتنتظمها درجات من التأهيل داخل البلاط تنتهي بـ«الحضرة» الملكية. ونلاحظ أننا كلما انتقلنا إلى الأسفل في الأنماط الأدبية كلما زاد عدد الصور الشعرية المأخوذة من ظروف الحياة الاجتماعية الحقيقية. وهنا تتركز الرموز المائية على النهر الذي كبح جماحه، وهو في إنكلترة نهر التيمز الذي يجري بهُدوء عند سبنسر وبايقاعات نيوكلاسيكية عند دنم*، وهو نهر أنسب ما يجمّله الزورق الملكي.

أما في منطقة النمط الأدنى فندخل عالماً قد ندعوه مثيل التجربة، وهو يتصل بالعالم الجهنمي اتصال عالم البراءة الرومانسي بالعالم الرؤيوي. وباستثناء هذه الصلة التي يمكن أن تخفي ظلالاً ساخرة، وباستثناء بعض الرموز الكهنوتية أو الرموز ذات الدلالات الخاصة كالحرف القرمزي عند هوثورن والوعاء الذهبي عند هنري جيمس والبرج العاجي فإن الصور هنا هي صور التجربة العادية ولا تستدعي مزيداً من الشرح باستثناء بعض الملاحظات على بعض المميزات، مما قد يكون له فائدة. فالفكرتان المنظمتان في النمط الأدنى يبدو انهما التكوين والعمل. وليس للكائنات الالهية أو الروحانية عمل كثير تؤديه في قصص النمط الأدنى، وهي في الكتابات الثيمية غالباً ما يعاد اكتشافها أو غالباً ما تعامل على انها بدائل استطيقية. فالأجنة في الأرحام في رواية **إيرهون** [لساميول بتلر] ينصحون بأن يديروا ظهورهم للعالم الروحي إن كان له وجود لكي يجدوه في العمل (وهذه فكرة يبدو أنها قريبة من معتقد بتلر نفسه، لأنه يعيدها في **الحياة العادية**). ونحن نجد هذا المذهب ـ مذهب إعادة اكتشاف العقيدة من خلال العمل ـ عند كل من كارلايْل ورَسْكن وموريس وشو. وهناك اتجاهات مماثلة عند الشعراء حتى من أصحاب الاتجاه الديني الصريح. وقد لا نجد ـ من عدة نواح ـ تعارضاً أعظم من

* الاشارة هنا هي إلى قصيدة السير جون دنم Denham (1615-1669) «تل كوبر» "Cooper's Hill" التي يرد فيها وصف معروف لنهر التيمز.

التعـارض ما بين «الحـركة والروح» التي اكتشفها وردزورث في كنيسة تِنْتِرْن أبي وبين «الفارِس» chevalier الذي اكتشفه هوبكنز في طائر العوسق*، لكن الميل إلى إسقاط الرؤيا الروحانية على تجربة نفسية محددة أمر يشترك به الاثنان.

وتعكس معالجة المجتمع البشري في النمط الأدنى المذهب الوردزورثي القائل إن المواقف الانسانية الأساسية عند الشاعر هي المواقف النمطية الشائعة. ويرافق ذلك قدر كبير من المحـاكـاة الهـازئـة للميل إلى تصـوير الحياة تصـويراً مثالياً في قصص الرومانس، وهي محاكاة قد تشمل التجربة الدينية والاستطيقية. أما بالنسبة لعالم الحيوان فإن إشارة توماس هكسلي إلى الصفات المشتركة بين البشرية من جهة وبين القرد والنمر من الجهة الثانية إشارة تنبيء عن خيار من خيارات النمط الأدنى. ولقد ظل القرد دائماً هو حيوان المحـاكـاة المفضل وكان هو بالذات محاكي البشر قبل ظهور التطور بوقت طويل. إلا أن ظهور نظرية التطور أوحت بتناسب يصبح فيه إنسان الزمن الحاضر قرد نده في المستقبل كما هي الحال في كتاب زرادشت لنيتشه. ويعيد ربط هكسلي القرد بالنمر إلى الـذاكـرة الاعتقاد الشائع بشراسة القرود وسكان الكهوف من البشر الأوائل، تلك الشراسة التي لا تهدأ ولا تتغير، وهو اعتقاد لا تزيد الأدلة على صحته عن أدلة وجود وحيد القرن والعنقاء، ولكنه اعتقاد يظهر في الحالتين ميل الناس إلى النظر إلى التاريخ الطبيعي من خلال الاطـار المنـاسب من الاستعارات الشعرية. وليس النمط الأدنى حقلاً غنياً بالرموز الحيوانية، ولكن قرد هكسلي ونمره يعودان إلى الظهور في كتاب **الغابة** لكبلنغ، حيث تثرثر القرود بلا هدف في أعالي الأشجار كالمثقفين، بينما يتعلم الحيوان البشري حكمة الافتراس الغامضة لدى الفهد في الغابة تحت تلك الأشجار.

أما الجنائن فتحل محلها في النمط الأدنى صورة المزارع بمجرفته، أو الفلاح، أو الحـطاب الذي يمثل عند هاردي صورة الانسان نفسه، «وقد أهين وتحمل». والمدن

---

* الاشارة هنا هي إلى قصيدة هوبكنز "The Windhover" (طائر العوسق)، حيث ترد كلمة **chevalier** (الفارس).

تأخذ طبعاً شكل المدن العصرية التي تشبه المتاهة حيث ينصب التركيز العاطفي على الوحدة وانعدام القدرة على التواصل. ومثلما أن الرمزية المائية في عالم البراءة تتكون بالدرجة الأولى من الينابيع والجـــداول المنسابة، فإننا نجدها في النمط الأدنى وهي تتجـه نحـو العنصر المدمر عند كنراد: البحر، مقروناً عموماً بلوياثان مُؤنْسَن أو سفينة سكرى bateau ivre [رامبو] قد يتراوح حجمها ما بين سفينة التايتانك [في قصيدة] هاردي إلى الزورق الصغير سريع الانقلاب الذي كانت صورته من الصور المفضلة لدى شلي - مما يشكل مفارقة نادرة حتى في الأدب [لأن شلي مات غريقا]. أما رواية موبي دك فتعيدنا إلى شكل من اللوياثان ألصق بالتراث، والمدمرة التي تظهر في نهاية رواية هـ. ج. ولز تونو - بَنْغي جديرة بالملاحظة لأنها تظهر في كتابات كاتب من كتاب النمط الأدنى لا يميل كثيراً إلى اللجوء إلى الرموز الكهنوتية. اما رموز النار فتميل إلى السخرية وتدل على الدمار كما هي الحال مع النار التي تنهي أحداث رواية أسلاب بوينتن Spoils of Poynton [لهنري جيمس]. لكن بروميثيوس في العصر الصناعي، وهو الذي سرق النار ليستـعـملهـا البشـر، شخصية مفضلة، إن لم يكن الشخصية المفضلة، من بين الشخصيات الأسطورية لدى الشعراء.

توضح العلاقة ما بين البراءة والتجربة من جهة والصور الرؤيوية والجهنمية من جهة أخرى ناحية من نواحي التقريب لم نقل بعد عنها الكثير: أقصد التقريب باتجاه الأخلاق. فالبنيتان الجدليتيان الأساسيتان هما المرغوب والمرهوب. وأسرَّة التعذيب وسراديبه تنتمي إلى الرؤيا الخبيثة لا لأنها ممنوعة أخلاقياً بل لأن من المستحيل جعلها أموراً مرغوبة. أما الاشباع الجنسي فمرغوب رغم أنه مرفوض أخلاقياً. والمدنية تحاول أن تجعل المرغوب والأخلاقي متطابقين، لكن دارس الأساطير المقارنة يصادف أحياناً في معتقد بدائي أو قديم جزئية من الخلق الأسطوري الطليق تجعله يدرك المدى الذي نجحت فيه الأديان الكبرى في حد رؤاها بما هو مقبول أخلاقياً، فلا شك أن قدراً كبيراً من التهذيب والتشذيب جرى على الأساطير اليهودية واليونانية وغيرها حتى وصلتنا على شكلها الـذي نعرفه؛ أو - إن شئنا استخدام لغة دارسي الأساطير الفكتوريين - جرى

تهذيب البربرية الكريهة المنفرة بواسطة التقدم الأخلاقي المتنامي . فقد بدأت الأساطير المصرية بإله يخلق العالم بالاستمناء ـ وهي طريقة لا غبار عليها منطقياً للرمز لعملية الخلق من الذات الالهية ولكنها طريقة لا نتوقع أن نصادفها عند هوميروس، بله العهد القديم. وطالما ظل الشعر يتبع الدين بالاتجاه نحو ما هو أخلاقي طالما بقيت النماذج الدينية والشعرية العليا قريبة من بعضها البعض، كما هي الحال عند دانتي. وستبقى الصور الجنسية الرؤيوية تحت هذا التأثير صوراً تركز على الزواج والعذرية، بينما تذهب صور السفاح والانحراف الجنسي والزنا إلى الجانب الجهنمي. والصفة الفنية التي دعاها أرسطو spoudaios وترجمها ماثيو آرنولد بال high seriousness (الجدّية العالية) تنتج عن هذا التقارب ما بين الدين والشعر ضمن إطار أخلاقي مشترك.

لكن الشعر ينحو دائماً إلى تصحيح حساباته، إلى العودة إلى نمط الرغبة بعيداً عما هو تقليدي وأخلاقي. وهو يفعل ذلك عادة في الهجاء وهو أبعد أنواعه عن «الجدية العالية»، ولكن ليس دائماً. فالأخلاقي والمرغوب يتصلان اتصالات عديدة مهمة وذات دلالة، ولكن الأخلاق التي تنتهي إلى الاتفاق مع التجربة والضرورة شيء والرغبة التي تحاول الافلات من ربقة الضرورة شيء آخر. ولذا فإن الأدب في العادة أشد مرونة من الأخلاق، ويدين بالكثير لاحتسابه من الفنون الحرة إلى هذه الحقيقة. والصفات التي يدعوها كل من الأخلاق والدين بذيئة فاضحة مخربة شهوانية كافرة تشكل جزءاً لا يتجزأ من الأدب ولكنها غالباً ما لا يمكن التعبير عنها فيه إلا بوسائل التقريب التي تتصف بالحذق والدهاء.

وأبسط هذه الوسائل تلك الظاهرة التي ندعوها بالتحوير الجهنمي أو العكس المتعمد للمعاني الاخلاقية المعتادة للنماذج العليا. فالرمز ـ مهما كان ـ يأخذ معناه من سياقه بالدرجة الأولى: فقد يكون التنين خبيثاً مخيفاً في قصة رومانس من العصور الوسطى أو أليفاً ودوداً في قصة صينية؛ وقد تكون الجزيرة جزيرة بروسبرو أو جزيرة سرسي، لكن تراكم الرموز التقليدية أو المستمدة من الثقافة والدراسة يجعل بعض

المعاني الثانوية معتادة. فالأفعى تنتمي عادة إلى الجانب الخبيث من قائمة الحيوانات في الأدب الغربي بسبب الدور الذي تلعبه في قصة جنة عدن. لكن ميول شلي الثورية أجبرته على استخدام أفعى بريئة في قصيدة **ثورة الاسلام**. وقد يرمز إلى المجتمع الذي تسوده الحرية والمساواة بعصابة من اللصوص أو القراصنة او الغجر، أو قد يرمز للحب الخالص بانتصار علاقة الزنا ضد الزواج كما في أكثر المسرحيات الكوميدية التي تتناول علاقات تجمع بين ثلاثة اشخاص، أو بحب بين شخص من جنس واحد (ان كان ما يمدحه النشيد الرعوي الثاني لفرجيل هو الحب الصادق) أو بحب بين الدرجات المحرمة من الأقارب كما في كتابات العديد من الرومانسيين. وقد انتظم هذا النوع من الرموز المعكوسة في القرن التاسع عشر، أي مع قدوم الاسطورة الجهنمية، في كل أنماط «العذاب الرومانسي»، ومن أهمها السادية والبروميثيوسية والشيطانية وهي التي زوَّدت بعض المتحللين decadents بكل مساويء الخرافة وحرمتهم من فوائد الدين. لكن الشيطانية ليست في كل الأحوال تطوراً يتصف بالنباهة والفطنة، فهَكِلْبَري فِنْ مثلا يكسب عطفنا واعجابنا بتفضيله الجحيم مع صديقه المطارد على جنة إله مالكي العبيد من البيض. ثم ان الصور التي تصور ما هو جهنمي تقليدياً قد تستعمل بوصفها نقطة البداية في الحركة نحو الخلاص، كما في «مدينة الدمار» في **رحلة الحاج**. والرموز السيميائية تستعمل صورة الاوروبوروس [الحية التي تعض ذيلها] والخنثى (res bina) مع تنين الرومانس التقليدي في سياق الخلاص هذا.

ان الرموز الرؤيوية تقدم لنا ما هو مرغوب فيه إلى مالا نهاية، وهنا يجري إسقاط صورة الانسان وطموحاته على الآلهة أو مطابقتها معها أو تحويرها لتناسبها. وينصبُّ اهتمامُ فنِّ مثيلِ البراءةِ، وهو الفن الذي يشمل كل القصص الكوميدية (من حيث هي قصص تنتهي نهاية سعيدة)، والرعوية والرومانسية والتقديسية والمادحة، والتي تصور عالم المثل أو يسودها السحر - ينصب على تقديم المرغوب بشكلٍ يجعله يناسب البشر، شكلٍ مألوف في متناول اليد وتسمح به الأخلاق. وهذا ينطبق أيضاً على العلاقة ما بين العالم الجهنمي ومثيل التجربة. فالمأساة على سبيل المثال هي رؤيا تمثل ما يمكن ان

يحدث ولا بد من قبوله. وهي بهذا المعنى تقريب اخلاقي معقول للاستياء المرير الذي تشعر به الانسانية نحو كل العقبات الواقفة في سبيل تحقيق رغباتها. فمهما بلغ من شعورنا بلؤم أثينا في مسرحية إياس لسوفوكليس، فإن المسرحية تعني بشكل واضح ان علينا أن نذعن لما تملكه من قوة حتى في أفكارنا. أما المسيحي الذي يؤمن بأن آلهة اليونان ما هم إلا شياطين فإنه سوف يفسرها تفسيراً جهنمياً غير مقرب إن كان يكتب نقداً لمسرحية سوفوكليس. وهذا تفسير سيبرز كل ما كان سوفوكليس يحاول أن لا يقوله. ولكنه سيكون تفسيراً ذكياً لبنيتها الجهنمية الكامنة فيها رغم كل شيء. وهذا النوع من التفسير ممكن أيضاً بالنسبة للعديد من مقاطع الشعر المسيحي التي تتناول غضب الله العادل، وهي مقاطع كثيراً ما يكون محتواها شخصية أبوية مكروهة، لكننا في اشارتنا إلى الأنماط الرؤيوية أو الجهنمية الكامنة في العمل الأدبي يجب ألا نخطيء فنحسب ان هذا المحتوى الكامن هو المحتوى الحقيقي وقد اخفاه رقيب كذاب. فليس هو أكثر من عنصر واحد له قيمته في التحليل النقدي الكامل. لكنه في الكثير من الأحيان العنصر الذي يخرج العمل الأدبي من صنف الأعمال التاريخية المحضة.

## القصّة [النّوعيّة]: مقدّمة

ان معنى القصيدة، اي بنية صورها، نسق ثابت. وإذا ما شئنا استخدام مصطلح موسيقي آخر قلنا إن بنى المعاني الخمس التي بحثناها هي المقامات التي كتبت بها وتجد فيها قرارها. لكن السَّرد يتضمن الحركة من بنية إلى أخرى. ومن الواضح أن المجال الرئيس لهذه الحركة هو الحقول الثلاثة المجاورة، وبما أن العالمين الرؤيوي والجهنمي بنيتان من التطابق الاستعاري الخالص فإنهما يوحيان بما لا يتغير على مدار الزمن. ويمكن أن يظهرا وجودياً بسهولة على شكل النعيم والجحيم، حيث الحياة الدائمة، ولكنها حياة بلا سيرورة، ويمثل مثيلا البراءة والتجربة تحويراً للأسطورة لتناسب الطبيعة، فهما يعطياننا لا المدينة أو الجنينة باعتبارهما الهدف النهائي للرؤيا البشرية ولكنهما يعطياننا عملية البناء والزراعة. والشكل الأساسي للسيرورة هو الحركة الدائرية

والمراوحة بين الازدهار والاضمحلال، بين الجهد والهجوع، بين الحياة والموت، وهذه الحركة الدائرية هي إيقاع السيرورة. من هنا أمكن رؤية أصنافنا السبعة للصور باعتبارها أشكالاً مختلفة من الحركة الدوارة أو الدائرية.

(١) فالحركة الأساسية في العالم الالهي هي موت الاله وبعثه، أو اختفاؤه وعودته، أو حلوله في الجسد وانسحابه منه. ويرتبط هذا النشاط الالهي عادة بواحدة أو أكثر من سيرورات الطبيعة الدوارة أو يتطابق معها، وقد يكون الاله إلهاً للشمس يموت كل ليلة وينبعث كل فجر، أو قد يبعث سنوياً مع الانقلاب الشتوي. أو قد يكون إلهاً نباتياً يموت مع الخريف ويبعث في الربيع. أو (كما هي الحال في قصص بعث بوذا) قد يكون إلهاً مجسداً يمر في سلسلة من الدورات الانسانية والحيوانية. وبما أن الاله بطبيعته خالد كان من خصائص هذه الأساطير جميعها أن الاله الميت يبعث على هيئته السابقة. ومن هنا كان المبدأ الأسطوري أو المبدأ البنيوي المجرد للدورة هو استمرارية الهوية في الحياة المفردة من الميلاد إلى الموت واستمراريتها من الموت إلى البعث. وتندرج كل الأنساق الدوارة في العادة تحت هذا النسق من التكرار الرتيب، نسق موت الفرد وبعثه هو نفسه. وهذا الاندراج أوثق في الثقافات الشرقية، حيث يقبلون مذهب التجسد المتكرر بشكل عام، منه في الغرب.

(٢) يزودنا عالم النار المتمثل في "الأجرام السماوية بايقاعات دورية هامة ثلاثة. وأوضحها الرحلة اليومية التي يسير فيها الاله الشمس عبر السماء، يقود زورقا أو عربة فيما يتصورونه، وهي رحلة يتبعها عبور غامض عبر العالم السفلي المظلم، وهو الذي يتصورونه أحياناً على هيئة بطن تنين مفترس، يعود بعد ذلك إلى نقطة البداية. وتزودنا دورة الانقلاب في السنة الشمسية بتوسيع لهذه الرمزية ذاتها، وهو توسيع نجده في أدبنا المتعلق بعيد الميلاد. وهنا يزداد التأكيد على ثيمة الضوء الوليد الذي تهدده قوى الظلام. وقد كانت الدورة القمرية بشكل عام أقل أهمية في الشعر الغربي خلال التاريخ المسجل بغض النظر عن أهميتها في فترة ما قبل

التاريخ. لكن السلسلة الأساسية المكونة من القمر القديم، «والكهف الواقع ما بين قمرين»*، والهلال قد تكون مصدر الايقاع الذي يستغرق ثلاثة أيام والمكون من الموت والاختفاء والبعث، وهو الايقاع الذي نجده في رمزية عيد الفصح، وذلك لأن هذه السلسلة قريبة الشبه من الايقاع المذكور.

(٣) يقع العالم الانساني في منتصف المسافة ما بين عالم الروح وعالم الحيوان ويعكس هذه الازدواجية في إيقاعاته الدوارة. ومما يماثل الدورة الشمسية بضوئها وظلامها مماثلة قوية دورة حياة اليقظة والحلم. وتكمن هذه الدورة خلف التقابل الذي نراه في خيال التجربة والبراءة الذي تحدثنا عنه. ذلك ان الايقاع الانساني نقيض الايقاع الشمسي: فالشهوة الهائلة تستيقظ عندما تنام الشمس ويمثل ضوء النهار غالباً ظلام الرغبة. ثم ان الانسان يشارك الحيوانات في إظهاره لدورة الحياة والموت العادية، وهي الدورة التي تتضمن بعثاً للنوع لا للفرد.

(٤) يندر في الأدب مثلما يندر في الحياة ان نجد حيواناً ـ وإن كان أليفاً ـ يعيش حياة وادعة تمتد به إلى أرذل العمر nune dimittis. أما الاستثناءات، ككلب أوديسيوس، فتناسب ثيمة الدورة الكاملة او نهاية الحركة الدائرية. فحيوات الحيوانات[٣٩]، شأنها شأن حيوات البشر التي تخضع مثلها لنظام الطبيعة، غالباً ما توحي بسيرورة الحياة المأساوية وقد وضع حد لها بشكل عنيف بواسطة الصدفة أو التضحية أو الشراسة أو غير ذلك من الأمور التي تتجاوز كل ما عداها، بحيث تكون الاستمرارية التي تعقب الفعل المأساوي شيئاً مغايراً للحياة ذاتها.

(٥) ويزودنا عالم النبات طبعاً بدورة الفصول السنوية، وهي دورة غالباً ما يجري تمثيلها

---

* يرد هذا التعبير في مسرحية عذاب شمشون لملتن.
الشمس لي مظلمة
صامتة كالقمر
عندما يهجر الليل
ويختفي في كهفه الواقع بين [ظهور] قمرين.

أو مطابقتهـا مع شخصية إلهية تموت في الخريف أو تقتل مع الحصاد أو قطاف الكرمة، وتختفي في الشتاء، وتبعث في الربيع. وقد تكون الشخصية الالهية ذكراً (مثل أدونيس) أو أنثى (مثل بروسربابين)، ولكن البنى الرمزية الناتجة تختلف بعض الاختلاف.

(٦) وقد كان الشعراء ـ كالنقاد ـ شبنغلريين عموماً، بمعنى ان الحياة المتمدينة في الشعر كمـا عنـد شبنغلر كثيراً ما تدخـل في الدائرة العضوية التي قوامها النمو فالنضج فالاضمحلال فالموت فالبعث على شكل فردي مختلف. وتنتمي إلى هذه الدائرة ثيمـات العصر الذهبي أو البطولي، وعصر الحياة المثلى في المستقبل، وعجلة الحظ الدوارة في الأمور الاجتماعية، ومراثي «أين منا . . .» ubi sunt *؛ والتأملات على الأطـلال، والحنين إلى عهد رعوي مُضى من البساطة، والبكاء على دمار الامبراطوريات، أو الفرح لذلك.

(٧) كذلك نجد ان الرموز المائية لها دورتها هي الأخرى: من الأمطار للينابيع، ومن الينابيع والنوافير إلى الجداول والانهار، ومن الانهار إلى البحر أو ثلوج الشتاء، وهكذا.

تنقسم هذه الرموز الدوارة عادة إلى أربع مراحل، وتكوّن فصول السنة نمط الفترات الأربع في اليوم (الصباح و الظهيرة و المساء والليل)، والأشكال الأربعة للدورة المائية (المطر و الينابيع و الانهار و البحر أو الثلج) والعهود الأربعة للحياة (الشباب و الرجولة و الكهولة و الموت) وما أشبه ذلك. ونحن نجد العديد من الرموز المستمدة من المرحلتين الأولى والثانية في إندمين لكيتس ومن الرموز المستمدة من المرحلتين الثالثة والرابعة في اليباب لاليوت (حيث لا بد أن نضيف المراحل الأربع للثقافة الغربية: القروسطية وعصر النهضـة، والقرن الثامن عشر، والعصر الحديث). وقد نلاحظ ان الهواء لا دورة له:

---

* هذا مطلع متكرر لقصائد باللاتينية تتحسر على ماضٍ مضى يحنّ له الشاعر، وصار هذا النمط من القصائد يعرف بهذا المطلع.

فالريح تهب حيث تشاء* ، والصور المتعلقة بحركة «الروح» ترتبط في الأغلب الأعم بثيمة الغيب والأزمات المفاجئة.

وعندما ندرس قصائد شاسعة المدى مثل **الكوميديا الالهية** أو **الفردوس المفقود** فإننا نجد أن علينا أن نتعلم الكثير عن تركيب الكون (الكوزمولوجيا). وهذه الكوزمولوجيا تقدمها هذه الأعمال ـ كما ينبغي ـ باعتبارها علم زمانها: باعتبارها نظاماً من التماثلات، لكنها تماثلات فقدت قيمتها العلمية بعد أن زودتنا بتقويم سنوي لا يتصف بالكمال وبعدد من الكلمات مثل phlegmatic** و jovial• . وهناك قصائد أخرى تضم هي الأخرى علماً عفا عليه الزمن مثل **الجزيرة الأرجوانية**•• وعشق **النباتات** ▽ وفن **الحفاظ على الصحة**، وهي قصائد يقرأها الناس بوصفها ضرباً من الغرائب التي تثير الفضول. وعلى الناقد الأدبي ألا تفوته التحية الموجهة إلى الشعر التي يتضمنها وجود مثل هذه القصائد، ولكن العلم المنظوم بوصفه علماً يستبقي بنية العلم الوصفية وبذا يفرض شكلاً غير شعري على الشعر. ويحتاج تحويلها إلى شعر ناجح إلى قدر كبير من الحصافة، ولكن من تجذبهم هذه الثيمات يغلب أن يتصفوا بافتقارهم لها. ولا شك أن دانتي وملتن كانا شاعرين يفوقان كثيراً كلا من إرازمس داروين وفلتشر: لكن ربما كان من الأجدى لنا أن نقول إن غرائزهما الأرهف وحكمتهما الأعمق قادتهما إلى الثيمات الكوزمولوجية، لا إلى الثيمات العلمية أو الوصفية.

فالشكل الكوزمولوجي أقرب بشكل واضح إلى الشكل الشعري، وهنا يخطر على البال ان الكوزمولوجيا المتناسقة قد تكون جزءاً من الأسطورة. وإن كانت كذلك فإنها

---

* هذه الكلمات مأخوذة من إنجيل يوحنا ٣ : ٨.

** تعني الكلمة باللغة الانكليزية شخصاً بارد الطبع، صعب الاستثارة، ولكن أصلها اليوناني يعني الالتهاب أو الأخلاط الجسمانية التي يسببها الالتهاب.

• هذه الكلمة مشتقة من اسم Jove أو جوبتر، وتدل على المرح والابتهاج، ولعل مرد ذلك إلى ظن المنجمين أن من يولدون تحت تأثير كوكب المشتري (جوبتر) يميلون إلى المرح.

•• قصيدة فلسفية عن جسم الانسان من نظم فنياس فلتشر (١٥٨٢ ـ ١٦٥٠).

▽ تشكل هذه القصيدة الجزء الثاني من قصيدة **حديقة علم النبات** Botanical Garden لارازمس داروين (١٧٣١ ـ ١٨٠٢).

تكـون ـ مثـل الأسـطورة ـ مبـدأ بنيوياً من مبـاديء الشعـر، أمـا في العلم نفسـه فإن الكوزمولوجيا المتناسقة هي بالضبط ما قاله عنها بيكن: صنم من أصنام المسرح. وربما انتمى كل هذا العلم المـزعـوم عن عالم من أرواح ثلاث، وأخـلاط أربعـة، وعناصر خمسة، وكواكب سبعة، وأفلاك تسعة، وبروج سماوية اثني عشر إلى آخر ما هنالك إلى نحو الصور الشعرية في الحقيقة كما ينتمي إلى ذلك النحو في الممارسة العملية. وقد لوحظ منذ أمد بعيد أن العالم البطليموسي يزودنا بإطار أفضل للرموز، بكل التطابقات والتـرابطات والتماثلات التي تتطلبها الرموز، من العالم الكوبرنيكي. ولكن ربما كان الأصح أن نقول ان العالم البطليموسي لا يزودنا بإطار أفضل للرموز حسب بل انه هو نفسه هذا الاطار، أو فلنقل إنه يصبح هذا الاطار بعد أن يفقد صحته بوصفه علماً مثلما أصبحت الأساطير الكلاسيكية شعرية خالصة بعد أن توقف الايمان بنبوتها. ويفسر هذا المبـدأ ذاتـه انجـذاب شعراء القرن الماضي أو القرنين الماضيين نحو نظم غيبية من التماثلات ونحو تصورات مثل تصورات ييتس في رؤياه وبو في يوريكا (وجدتها!).

ان التصور الذي يضع النعيم فوق، والجحيم تحت، بينما يضع النظام الكوني الدوار أو نظام الطبيعة بينهما هو المخطط الذي شيد عليه كل من دانتي وملتن ملحمته ـ مع إجراء التغييرات المناسبة في حالة كل منهما. كما ان هذا المخطط موجود في الرسوم التي تصـور يوم الحشـر حيث نجـد حركة دائرية ترفع المخلصين إلى اليمين وتسقط الملعـونين إلى اليسـار. وقـد نطبق هذا التصـور على مبـدئنا القائل ان هناك حركتين أساسيتين للسرد: حركة دوارة ضمن نظام الطبيعة، وحركة جدلية تنطلق من ذلك النظام باتجـاه العالم الرؤيوي إلى الأعلى. (أما الحركة باتجاه العالم الجهنمي إلى الأسفل فنادرة جداً لأن الدوران الدائم ضمن نظام الطبيعة دوران جهنمي بحدّ ذاته).

ويشكل الجزء الأعلى من دورة الطبيعة عالم الرومانس ومثيل البراءة، بينما يشكل الجزء الأدنى عالم «الواقعية» ومثيل التجربة. ولذا فان هناك أربعة أنواع من الحركات الاسطورية: حركة داخل الرومانس وأخرى داخل الواقعية، وحركة نحو الأسفل وأخرى نحو الأعلى. والحركة نحو الأسفل هي الحركة المأساوية، حركة عجلة الحظ وهي تهبط

من البراءة نحو الخطيئة ومن الخطيئة إلى الكارثة. أما الحركة نحو الأعلى فهي حركة الكوميديا من المصاعب المخيفة إلى النهاية السعيدة والاستعادة الجماعية لبراءة مؤجلة يعيش فيها الجميع سعداء إلى الأبد، ويتم الصعود عند دانتي من خلال التطهر.

وبذا نكون قد أجبنا على هذا السؤال: هل هناك أنواع أدبية سردية أوسع مدى من الأنواع الأدبية وسابقة لها منطقياً؟ هناك أربعة من هذه الأنواع: الرومانسي، والمأساوي، والكـوميدي، والساخر أو الهجائي. ونحن نحصل على الجواب ذاته إذا ما نظرنا إلى معاني هذه الكلمات العادية. ربما كانت كلمتا المأساة والكوميديا أصلاً اسمين لنوعين من الدراما، ولكننا نستخدم الكلمتين أيضاً وصفاً للمميزات العامة للقصص الأدبية بغض النظر عن النوع الأدبي. فمن السخف أن نصر على أن الكوميديا لا تعني إلا نوعاً محدداً من المسرحيات وانها يجب ألاّ تستعمل في سياق الحديث عن تشوسر وجين أوستن. وتشوسر نفسه لا شك أنه كان سيعرف الكوميديا، كما عرف راهبه المأساة، تعريفاً أوسع من ذلك. وإذا ما قيل لنا إن ما سنقرأه مأساوي أو كوميدي فإننا نتوقع بنية من نوع ما تسودها حالة عاطفية ما، ولكننا لا نتوقع نوعاً أدبياً معيناً. وقل مثل ذلك عن الرومانس وعن الكلمتين: سخرية وهجاء وهما كلمتان تصفان ـ حسب الاستعمال العام ـ عناصر في أدب التجربة، وهو الاصطلاح الذي سنستعمله هنا بدلاً من اصطلاح «الواقعية». وهكذا تكون لدينا عناصر سردية أربعة سابقة للأنواع الأدبية سوف أسميها mythoi أو القصص النوعية.

ولو فكرنا في خبرتنا نحن بهذه القصص لأدركنا انها تشكل زوجين متعارضين. فالمأساة والكوميديا تتعارضان ولا تمتزجان، مثلما تتعارض قصص الرومانس والسخرية لأن الأولى تمجد المثال والثانية تمجد الحقائق، لكن الكوميديا ـ من الناحية الثانية ـ تتداخل مع الهجاء بشكل غير ملحوظ في طرف من أطرافها ومع الرومانس في طرفها الآخر؛ والرومانس قد تكون كوميدية أو مأساوية؛ وقد تمتد المأساة من الرومانس العليا إلى الواقعية الساخرة المريرة.

## القصّة الربيعيــة : الكوميديا

ظلت الكوميديا الدرامية التي انحدرت منها الكوميديا القصصية بالدرجة الأولى متشبثة بمبادئها البنيوية وأنماط شخصياتها بشكل يلفت النظر. وقد ذكر برنارد شو ان كاتب المسرحيات الكوميدية يمكن أ ن يحصل على سمعة واسعة بأنه كاتب أصيل إذا ما سرق طريقته من موليير وشخصياته من دكنز. ولو غيرنا الأسماء فاستبدلنا مناندر وأرسطوفانس بموليير ودكنز لما قلّت صحة المقولة بوصفها مبدأ عاما على الأقل. فأقدم مسرحية كوميدية أوروبية وصلتنا، وهي مسرحية أرسطوفانس **الأخارنيون** The Acharnians تضم شخصية الجندي المتبجح الذي ما يزال يتمتع بالحياة في فلم **الطاغية** لتشابلن، ويمثل جوكسر ديلي في مسرحية أوكيسي **جونو والطاووس** شخصية الطفيلي ووظيفته الدرامية، مما نجده قبل خمسة وعشرين قرناً، وما يزال نظارة الفودفيل وقراء صفحات القصص المسلية [التي ترافقها الصور في الصحف] ومشاهدو البرامج التلفزيونية يضحكون على النكات التي وصفت بانها بالية في مطلع مسرحية **الضفادع** [لأرسطوفانس].

لقد أصبحت بنية الحبكة في المسرحية اليونانية الجديدة كما وصلتنا على يدي بلاوتس وتيرنس، وهي حبكة أقرب إلى الوصفة منها إلى الشكل، أصبحت أساس معظم الكتابات الكوميدية، خاصة بشكلها المسرحي المقولب، حتى يومنا هذا. ولسوف يكون من المناسب جداً لنا أن نصوغ نظريتنا عن تركيب الكوميديا من الدراما، مع الاستعانة بالامثلة التوضيحية من القصص كلما دعت الحاجة. وما يحصل عادة هو أن شاباً يريد [الزواج من] شابة وأن هذه الرغبة تجابه بالمعارضة من قبل الآباء عادة، وأن الحبكة تغير مجرى الأحداث قرب نهاية المسرحية لتمكن البطل من الحصول على ما يريد، وتدخل في هذا النسق البسيط عناصر معقدة عدة. أولها ان حركة الكوميديا هي من نوع من المجتمع إلى نوع آخر. ويكون الواقفون أمام سعادة الشاب في بداية المسرحية هم المسيطرون على مجتمع المسرحية، ويرى النظارة انهم مغتصبون. لكن الحيلة التي تجمع البطلة إلى البطل في نهاية الحبكة تتسبب في بلورة مجتمع جديد حول البطل،

وتكون لحظة التبلور هذه هي لحظة حل العقدة، أو لحظة الاكتشاف الكوميدية، أو لحظة التعرف.

وكثيراً ما يرافق ظهور هذا المجتمع الجديد حفلة أو طقس احتفالي يظهر اما في نهاية المسرحية أو يفهم ضمناً أنه سوف يتم مباشرة بعد انتهائها. والزيجات شائعة جداً، بأعداد كبيرة أحياناً، كما في الزيجات الرباعية في نهاية مسرحية **كما تهوى** [لشيكسبير] بحيث نكاد نراها في المزاوجات الشاملة التي تتم في الرقصة التي كثيراً ما تنتهي بها المسرحيات الكوميدية، والتي هي النهاية المعتادة للماسْك. والوليمة التي تقام في نهاية **ترويض النمرة** [لشيكسبير] لها تاريخ يعود إلى الكوميديا اليونانية الوسطى. ويُداعب جمهور النظارة في بعض مسرحيات بلاوتس بأن يدعو إلى وليمة وهمية بعد انتهائها. أما الكوميديا القديمة فكانت أكرم، شأنها شأن تمثيليات عيد الميلاد الايمائية الحديثة، فقد كانت ترمي أحياناً بقطع الطعام إلى النظارة. وبما أن المجتمع الذي تنتهي إليه المسرحية الكوميدية هو المجتمع الذي اعتبره النظارة طوال الوقت هو المجتمع الصحيح المرغوب، فان المشاركة في الطعام* مع النظارة يكون في محله. ويتوقع الممثلون المأساويون أن يصفق لهم الجمهور، شأنهم شأن الممثلين الكوميديين، ولكن يبدو مع ذلك أن كلمة plaudite اللاتينية (تصفيق) في خاتمة الكوميديا الرومانية، وهي التي تكون بمثابة الدعوة للنظارة لان يكونوا جزءاً من مجتمع الكوميديا، في غير محلها في خاتمة المأساة. فالحل في الكوميديا يأتي من جهة النظارة في المسرح إن صح القول؛ أما في المأساة فيأتي من عالم غامض على الجانب المعاكس. وفي السينما، حيث يسمح الظلام بوجود جمهور تكون النزعة الجنسية عنده أقوى، تتحرك الحبكة عادة باتجاه فعل يتم خارج المسرح - كالموت في المأساة اليونانية - ويرمز إليه بالعناق الأخير.

تشكل العقبات التي تعترض سبيل رغبة البطل إذن الفعل في الكوميديا ويشكل اجتيازها الحل الكوميدي. والعقبات أبوية المنشأ عادة، ولذا فإن الكوميديا غالباً ما تدور

* الكلمة الأصلية هي communion وهي تدل على الاتصال الفكري والروحي مثلما تدل على الأكل، ومن الواضح ان المعنى الديني المسيحي الذي تشير له الكلمة هو في ذهن المؤلف، وهو معنى يترجم عادة بكلمة «التناول».

على الصدام بين إرادة الابن وإرادة الأب. وهكذا فإن الكاتب الكوميدي يكتب في العادة للشباب من النظارة، أما الكهول من أي مجتمع تقريباً فيميلون إلى الاحساس بأن الكوميديا فيها عنصر مخرب. ولا شك ان هذا أحد العناصر التي تجعل الكوميديا تتعرض للاضطهاد الاجتماعي، وهو اضطهاد لم يمارسه المتزمتون أو حتى المسيحيون فقط لان تيرنس في روما الوثنية عانى من المعارضة الاجتماعية ما عاناه بن جونسن. وهناك مشهد في إحدى مسرحيات بلاوتس يغازل فيه ابن وأبوه المومس ذاتها، ويسأل الابن أباه مباشرة إن كان يحب أمه فعلاً. ولا بد أن ننظر إلى هذا المشهد من منظار الحياة العائلية الرومانية لكي نفهم أهميته باعتباره وسيلة للتنفيس النفسي. لا بل ان شيكسبير نفسه لا يخلو من مشاهد مدهشة يجري فيها تعذيب الكهول، وقد بلغ انتصار الشباب في السينما المعاصرة من الاستهتار حداً أصبح صانعو الأفلام معه عاجزين عن اجتذاب نظارة يزيد عمر الواحد منهم عن السابعة عشرة.

أما إذا لم يكن من يعارض رغبات البطل هو الأب فهو في العادة شخص يشارك الأب في اتجاهاته ومشاعره نحو المجتمع القائم؛ أي انه ند للبطل يقل عنه شباباً ويزيد عليه مالاً. وهو عادة عند بلاوتس وتيرنس اما القواد الذي يملك الفتاة أو جندي متجول معه الكثير من النقود. ويدل الغضب الذي يرافق تعذيب أشخاص كهؤلاء وطردهم من المسرح على أنهم بدائل للآباء؛ لكنهم غاصبون حتى ولو لم يكونوا كذلك، وادعاؤهم بحق امتلاك الفتاة لا بد من فضحه. أي أنهم باختصار أدعياء، ويعبر مدى حيازتهم على القوة الحقيقية عن نقد للمجتمع الذي يتيح لهم حيازتها. وهذا النقد يندر أن يتجاوز عند بلاوتس وتيرنس حد التنديد بالمباغي والبغايا المحترفات، أما عند كتاب عصر النهضة، ومنهم جونسن، فهناك قدر من التعليق الحاد على قوة المال المتزايدة وعلى تلك الطبقة الحاكمة التي يبنيها هذا المال.

وتميل الكوميديا إلى ضم أكبر عدد ممكن من الناس في مجتمعها الأخير: والشخصيات التي كانت تقف عقبة أمام سعادة البطل غالباً ما تسلم بالوضع الجديد أو تتحول عن قناعاتها القديمة. إذ ليس التنديد والاستبعاد هو المصير الوحيد. وكثيراً ما

تضم الكوميديا طقساً يمثل طرد الضحية، ويجري فيه التخلص من شخصية تتعذر مصالحتها، ولكن التعريض والتشنيع يستثيران الشفقة أو حتى الاحساس بالمأساة أحياناً. وتبدو مسرحية **تاجر البندقية** كما لو انها تجربة للاقتراب أشد ما يكون الاقتراب من نقطة الاخلال بالتوازن الكوميدي. وأقل مبالغة في أداء دور شايلك ـ كما يحصل عادة عندما يمثل دوره ممثل الفرقة الأشهر ـ يجعلها تضطرب، مما يحول المسرحية إلى مأساة يهودي البندقية مع خاتمة كوميدية. وتنتهي مسرحية **فولبوني** [٤٠] بقدر كبير من الأحكام بالأشغال الشاقة والعمل بالتجذيف في السفن، ويشعر المرء أن خلاص المجتمع لا يستدعي كل تلك الأشغال الشاقة. لكن **فولبوني** تخالف الكوميديا لأنها محاكاة كوميدية للمأساة، وتؤكد المسرحية على عنصر الشطط عند فولبوني بحيث لا يفوت أحداً.

يصبح مبدأ التحول أوضح عند الشخصيات التي تكون وظيفتها الأولى تسلية النظارة. وقد كانت الشخصية الأصلية للجندي المتبجح عند بلاوتس ابناً لجوبيتر وفينس قتل فيلا بقبضة يده وسبعة آلاف رجل في قتال يوم واحد. أي أنه يحاول أن يكسب الاعجاب، والمبالغة في ادعاءاته تفضحها. أما العرف فيقضي بأن الدعي يجب أن يفضح ويتعرض للسخرية والاحتيال والضرب. ولكن ما الذي يجنيه كاتب مسرحي محترف من بين كل الناس من تعذيب شخص يحاول كسب الاعجاب ـ شخصية من خلقه هو؟ وعندما نجد أن فولستاف يدعى للوليمة النهائية في **نساء ونْدْسُر المرحات** وأن كالِبَن يتلقّى العفو وأن شخصيات المسرحية تحاول تهدئة ملفوليو [في مسرحة **الليلة الثانية عشرة**] وأن انجيلو [في مسرحية **الصاع بالصاع**] وبارولس [في مسرحية **كل ما ينتهي بخير خير**] يسمح لهما بالتخفيف من عارهما، فإننا نلاحظ أن مبدأ أساسياً من مبادىء الكوميديا يفعل فعله. وهو أن مجتمع الكوميديا يميل إلى الضم لا إلى الاستبعاد، وهذا الميل هو السبب الذي يعطي للطفيلي أهميته التقليدية، ذلك الطفيلي الذي يجب ألا يحضر الاحتفال الختامي ولكنه مع ذلك يحضره، وكملة "grace" بكل معانيها التي عنتها في عصر النهضة: من نديم الملوك الرشيق الأنيق الذي تحدث عنه كاستليوني إلى إله المسيحية الذي تملأه الرحمة، من أهم الكلمات الثيمية في الكوميديا الشيكسبيرية.

وليس الفعل في الكوميديا بانتقاله من مركز اجتماعي معين إلى آخر بعيد الشبه بما يحصل في قضية قانونية يروي فيها المدَّعي والمدَّعى عليه الموقف نفسه بطريقتين مختلفتين وينتهي الحكم باعتبار إحدى الروايتين حقيقية والأخرى كاذبة. وهذا الشبه ما بين بلاغة الكوميديا وبلاغة القانون لوحظ منذ أقدم العصور. وهناك كتيب اسمه Trac-tatus Coislinianus [٤١] (الرسالة الكويسلنية) له صلة وثيقة بكتاب **فن الشعر** لأرسطو، يذكر كلَّ الحقائق الأساسية الخاصة بالكوميديا في حوالي صفحة ونصف، ويقسم فكرة الكوميديا إلى جزأين: الرأي (pistis) والبرهان (gnosis). ويماثل هذان الجزءان تقريباً المجتمع الغاصب والمجتمع المرغوب فيه على التوالي. والبراهين (أي وسائل التوصل إلى المجتمع الأسعد) تنقسم إلى الأَيْمان والاتفاقات والشهود والمحن (التعذيب) والقوانين ـ وهي ـ بكلمات أخرى ـ الأشكال الخمسة للأدلة المادية في القضايا القانونية التي ذكرها كتاب **البلاغة** [لأرسطو]. ونحن نلاحظ كيف ان الفعل في الكوميديا الشيكسبيرية كثيراً ما يبدأ بقانون سخيف قاس يجافي المعقول: قانون قتل أهل سرقوسة في **كوميديا الأخطاء**، وقانون الزواج القسري في **حلم ليلة صيف**، والقانون الذي يؤيد عقد شايْلُك [في **تاجر البندقية**]، ومحاولات أنجلو لِسَنِّ تشريعات تجعل الناس فاضلين [في **الصاع بالصاع**] وغير ذلك من القوانين المشابهة، وهي قوانين يتفاداها الفعل الكوميدي أو ينتهكها. أما الاتفاقات فهي عادة مؤامرات يحوكها مجتمع البطل؛ والشهود مثل من ينصتون إلى أحاديث أصحاب المعرفة الخاصة (مثل مربية البطل التي تحتفظ ذاكرتها بالتفاصيل المتعلقة بالعلامات الخاصة التي يولد البطل معها) أشيع الوسائل للوصول إلى الاكتشاف الكوميدي. أما المحن (basanoi) فهي عادة امتحانات أو محكات لشخصية البطل: والكلمة اليونانية تعني أيضاً المحك، ويبدو ان اسم باسانيو [في مسرحية **تاجرالبندقية**] عند شيكسبير صدى لها، فمحنته [أو محكُّه] هو أن يحكم على قيمة المعادن [الذهب والفضة والرصاص].

هناك طريقتان لتطوير شكل الكوميديا: إحداهما تركز على الشخصيات الحاجبة [أي التي تقف حجر عثرة أمام سعادة الشباب] والأخرى تركز على مشاهد الاكتشاف

والمصالحة. والطريقة الأولى هي الطريقة التي تميل لها الاتجاهات الساخرة والهجائية والواقعية في الكوميديا أو تلك التي تدرس السلوك، أما الثانية فهي الطريقة الشيكسبيرية وغيرها من أنماط الكوميديا الرومانسية. والاهتمام الأخلاقي الأكبر ينصب في كوميديات السلوك على الشخصيات الحاجبة. وكثيراً ما لا يكون البطل أو البطلة من الناحية الشكلية شخصية تثير الاهتمام. فالشباب في مسرحيات بلاوتس وتيرنس يشبهون بعضهم بعضاً ولا تكاد تفرق الواحد منهم عن الآخر، شأنهم شأن دميتْرِيسْ ولِساندَر [في مسرحية **حلم ليلة صيف** لشيكسبير] اللذين قد تكون شخصيتاهما محاكاة لهم. وتتصف شخصية البطل في العادة بالمحايدة التي تمكنه من أن يمثل عنصر إشباع الرغبة. لكن الأمر يختلف اختلافاً شديداً عندما يتعلق بأب بخيل أو متسلط، بندٍّ دعيٍّ أو متغندر، أو غير ذلك من الشخصيات التي تقف في سبيل الفعل المسرحي. ونحن نجد عند موليير صيغة بسيطة جرى اختبارها اختباراً واسعاً يقع فيها الاهتمام الاخلاقي على شخصية حاجبة واحدة، يكون صاحبها أباً قاسياً أو بخيلاً أو كارها للبشر أو منافقاً أو موسوساً. وهذه الشخصيات هي الشخصيات التي نتذكرها، وتدل عناوين المسرحيات عليها، ولكننا نادراً ما نتذكر كل فالنتان ينتصر عليهم أو أنجليك تفلت من قبضتهم. وهناك في **نساء وندسر المرحات** بطل اسمي يدعى فنتن يقوم بدور صغير، وقد أخذت هذه المسرحية نقطة أو نقطتين من مسرحية بلاوتس **كاسينا**، وهي مسرحية لا يظهر فيه البطل والبطلة على المسرح على الاطلاق. وكثيراً ما تفعل الكوميديا القصصية، خاصة عند دكنز، الشيء ذاته، وذلك بأن تجمع عدداً من الشخصيات التي تثير الاهتمام حول شخصيتين رئيستن من الناحية الاسمية، ولكنهما شخصيتان لا حياة فيهما. لا بل ان توم جونز، وهوصاحب شخصية أكثر اكتمالاً من أنداده عند شيكسبير، ما يزال اسمه مرتبطاً ـ بشكل متعمد ـ بما هو تقليدي نمطي، كما يدل اسمه المبتذل.

تمضي الكوميديا عادة نحو نهاية سعيدة، واستجابة النظارة للنهاية السعيدة هي أن «الأمور يجب ان تكون هكذا»، وهي استجابة تشبه الحكم الأخلاقي. وهي كذلك حقاً، مع فارق انه ليس حكماً أخلاقياً بالمعنى الضيق، بل بالمعنى الاجتماعي. ونقيضه ليس

الشرير بل اللامعقول؛ فالكوميديا تجد أن فضائل ملفوليو [في الليلة الثانية عشرة] لا تقل في بعدها عن المعقول عن رذائل أنجلو [في الصاع بالصاع]. وكاره البشر عند موليير، بالتزامه المطلق بالصدق، وهو فضيلة، هو في موقف أخلاقي قوي، ولكن سرعان ما يدرك النظارة ان صديقه فيلانت الذي يبدي تمام الاستعداد للكذب لتمكين الآخرين من الحفاظ على احترامهم لذاتهم، هو الأصدق. لا شك أن من الممكن كتابة كوميديا أخلاقية، ولكن يغلب أن تكون النتيجة ميلودراما وصفناها سابقاً بانها كوميديا تفتقر إلى حس النكتة، وهي كوميديا تصل إلى نهايتها السعيدة بلهجة راضية عن ذاتها، وهي لهجة تحاول معظم المسرحيات الكوميدية الأصيلة أن تتفاداها. ومن الصعب تصور كوميديا بلا صراع، ومن الصعب تصور صراع بلا عداوة. ولكن مثلما أن الحب، ومنه الحب الجنسي، يختلف اختلافاً شديداً عن الشبق فان العداوة تختلف عن الحقد. والعداوة في المأساة تضم الحقد في كل الحالات تقريباً. أما الكوميديا فتختلف، ويشعر المرء أن الحكم الاجتماعي ضد اللامعقول أقرب إلى الجانب الكوميدي من الحكم الأخلاقي على الشر.

وهنا تثور قضية ما الذي يجعل الشخصيات الحاجبة شخصيات يحكمها اللامعقول. لقد فسر بن جونسن ذلك بنظرية «الأخلاط»*، وبموجبها يختار الكاتب شخصية تسيطر عليها «عاطفة سائدة» حسب كلمات بوب. ووظيفة المريض الدرامية هي أن يعبر عن حالة ما قد يدعى بالعبودية الشعائرية. فمرضه يتلبسه، ووظيفته في المسرحية هي بالدرجة الأولى أن يكرر هذا الهوس. والمريض فعلاً ليس مريضاً بالمعنى الذي

* تتلخص هذه النظرية في أن الانسان الصحيح تمتزج فيه الأخلاط الأربعة (الدم والبلغم والعصارة الصفراء والعصارة السوداء) امتزاجاً صحيحاً. فإذا ما زادت نسبة أحد هذه الأخلاط اعتل الجسد. وقد نقل كتاب عصر النهضة هذه الفكرة إلى الأدب فعزوا غلبة جانب من جوانب النفس الانسانية إلى اختلال في نسب الأخلاط، فهذا يميل إلى الغضب وهذا إلى البخل، وهذا إلى الوسوسة، إلخ، ونجد أثر هذه النظرية في مسرحيات بن جونسن وموليير أكثر مما نجدها عند شيكسبير. وسأترجم كلمة humor عندما تعني شخصاً اختلت نسب أخلاطه بكلمة المريض اختصاراً، وهي هنا لا علاقة لها بالمرض بمعناه الطبي الحديث.

نستعمله هنا، أما الموسوس فهو مريض بهذا المعنى لأنه بوصفه موسوسا لن يعترف بأنه ذو صحة جيدة، ولن يتصرف بشكل يتعارض مع الدور الذي فرضه على نفسه. وينطلق كل الفعل المسرحي في مسرحية **المرأة الصامتة** لبن جونسن، وهي أقرب مسرحياته إلى موليير من حيث البنية المسرحية، من مرض موروز بطل المسرحية الذي يؤدي تصميمه على إزالة الضوضاء من حياته إلى فعل مسرحي كوميدي يرافقه سيل لا ينقطع من الثرثرة.

والمبدأ الذي تقوم على أساسه الشخصية المريضة هو أن التكرار الذي لا يزيد شيئاً، وهو المحاكاة الأدبية للعبودية الشعائرية، تكرار مضحك. أما في المأساة - ومسرحية **الملك أوديب** هي المثال المعتاد - فيؤدي التكرار منطقياً إلى كارثة. بينما ينتمي التكرار المبالغ فيه أو الذي لا يتجه إلى هدف معين إلى الكوميديا لأن الضحك في جانب منه استجابة عفوية، وهو كغيره من الاستجابات العفوية، يمكن التحكم فيه بالتكرار البسيط. وفي مسرحية **الراكبون نحو البحر** لِسِنْغ تفقد أم ابنها الأخير بعد أن تفقد زوجها وابناءها الخمسة في البحر، والنتيجة مسرحية بالغة الجمال والتأثير. ولكن لو كتبت المسرحية على شكل مأساة طويلة تصور بشكل بطيء ممل حالات الغرق السبع الواحدة بعد الأخرى لما تمالك المرء نفسه من الضحك قبل انتهاء المسرحية بوقت طويل. ومبدأ التكرار، بوصفه أساس المرض بالمعنى الذي نفهمه نحن، مبدأ يعرفه خالقو الصور المضحكة في الصحف والمجلات وهي صور تخلق شخصية الطفيلي والنهم (وقد وضع أمامه صحن واحد فقط) أو المرأة السليطة، وهي الشخصية التي تبدأ بالاضحاك بعد أن تكون صفتها الرئيسة قد تكررت كل يوم على مدى اشهر. كذلك نجد أن برامج الراديو المضحكة ممتعة اكثر لمدمنيها منها للمستمعين الجدد. وتعتمد سعة خصر فولستاف* وهلوسات دون كيشوت على القوانين الكوميدية هذه أيضاً. لقد تحدث السيد ي. م. فورستر بازدراء عن شخصية السيدة مكوبر عند دكنز، لأنها لا تقول شيئاً إلا انها لن تهجر

---

* جرت العادة على تمثيل شخصية فولستاف بحشو وسطه بحيث يبدو عظيم الكرش للتدليل على بطنته وإفراطه في الشرب.

السيد مكوبر. وهنا نجد التعارض الشديد ما بين الكاتب المرهف [أي فورستر] الذي يترفع عن الصيغ الشعبية والكاتب الكبير [أي دكنز] الذي يستغل هذه الصيغ دون رحمة.

والمريض في الكوميديا هو عادة شخص يتمتع بقدر كبير من المكانة الاجتماعية والسلطة، وهو يستطيع أن يجبر جانباً كبيراً من مجتمع المسرحية ليتصرفوا حسبما يتلبسه من أهـواء. ولـذا فإنـه وثيق الصلة بثيمـة القانون غير المعقول الذي يتجه الفعل في المســرحية إلى انتهاكه. ومما له مغزاه هنا ان الشخصية المركزية في أقدم مسرحيات الأخـلاط هذه، وهي مسـرحية **المحكّمون** The Wasps [لأرسطوفانس] تتلبسها قضايا قانونية. كذلك فإن شايلك يجمع ما بين شغفه بالقانون وميله المرضي للانتقام. وغالباً ما يبدو القانون الفاسد وكأنه نزوة من نزوات طاغية فقد صوابه تكون إرادته هي القانون، على شاكلة ليونتس [في **حكـاية الشتاء**] أو الدوق فريدرك المريض [في مسرحية **كما تهوى**] عند شيكسبير، طاغية يتخذ قراراً تعسفياً أو يقطع على نفسه عهداً متسرعاً. وهنا يحل «القسم» محل القانون، وهو ما تذكره الرسالة الكويسلينية. أو قد يتخذ شكل مدينة فاضلة وهمية، أو مجتمـع العبـودية الشعـائرية الذي تشيده إرادة مريضة أو دعية مثل المنتجع الأكاديمي في مسرحية **ضاع جهد الحب** [لشيكسبير]. وهذه ثيمة قديمة قدم أرسطوفانس إذ تتناولها محاكاته الهازئة لخطط أفلاطون الاجتماعية في مسرحيتيه **الطيور** و**برلمان النساء**.

أما المجتمع الذي ينشأ في خاتمة الكوميديا فيمثل ـ في المقابل ـ ما يشبه المعيار الأخلاقي، أو مجتمعاً حراً من الناحية العملية، مجتمعاً يندر أن نجد مُثُله وقد صيغت أو حُدِّدت لأن التحديد والصياغة ينتميان إلى عالم المرضى الذين يريدون نشاطاً يمكن التنبؤ به. كل ما هنالك اننا نفهم ضمناً أن العريسين سوف يعيشان حياة هانئة بقية عمرهما أو انهما على الأقل سيعيشان حياة تخلو من المرض، وتكون فيها العيون مفتوحة. وهذا هو أحـد الأسبـاب الـذي تبقى من أجله شخصية البـطل الناجح دون تطوير: فحياته الحقيقية تبدأ في نهاية المسرحية، وعلينا أن نؤمن بأن عنده من الامكانات لأن يكون شخصاً ممتعاً أكثر مما يبدو عليه الآن. هناك ـ مثلاً ـ في مسرحية **الأخوان** Adelphoi

لتيرنس شخصية ديميا الأب القاسي في مقابل أخيه ميكيو المتساهل. وبما أن ميكيو أكرم فانه يقود الفعل نحو الحل الكوميدي ويغير أفكار ديميا. لكن ديميا يشير إلى التماهل والتساهل الذي يكمن وراء كرم ميكيو فيخلّصه بذلك من عبوديّةٍ مَرَضيّةٍ على الجانب الآخر.

وهكذا نجد أن الانتقال من «الرأي» إلى «البرهان»، من مجتمع تسيطر عليه العادة والعبودية الشعائرية والقوانين التعسفية والشخصيات التي تقدمت في السن إلى مجتمع يسوده الشباب والحرية العملية هو انتقال في جوهره ـ كما توحي الكلمتان اليونانيتان ـ من الوهم إلى الواقع. إن الوهم هو كل ما هو ثابت ممكن التحديد، بينما الواقع هو كلُّ ما يحسن فهمه على أنه نقيض الوهم: فمهما يكن الواقع، فهو ليس على تلك الشاكلة. من هنا كانت أهمية ثيمة خلق الأوهام وتبديدها في الكوميديا: تلك الأوهام التي تنتج عن التنكر والتلبس والنفاق، والنسب المجهول.

تأتي النهاية الكوميدية عادة نتيجة لتغير مفاجيء في الحبكة. ويتبين أن البطلة في الكوميديا الرومانية، وهي عادة من الرقيق أو البغايا، هي إبنة شخص محترم بحيث يستطيع البطل أن يتزوجها دون حرج لكرامته. والتعرف في الكوميديا، وهو الحدث الذي يكتشف فيه الأشخاص نسبهم ويتعرفون على من بقي من الجنس الآخر ممن لا ينتسب لهم بحيث يمكن الزواج منه [أو منها]، يشكل جزءاً من الكوميديا لم يكد يتغير عبر العصور: وتثبت مسرحية الكاتب المؤتمن [لاليوت] أن هذا الجزء ما يزال يحظى باهتمام الكتاب المسرحيين. وهناك محاكاة رائعة لمشهد التعرف في نهاية مسرحية الرائد بربارة [لبرنارد شو] (ولربما أشار كون بطل هذه المسرحية أستاذاً للغة اليونانية إلى صلة غير عادية بالتقاليد الموروثة عن يوريبديس ومِناندر) ويتمكن أندرشافت في هذه المحاكاة من كسر القاعدة التي تقول إنه لا يستطيع تعيين صهره خليفة له عندما يتبين أن أبا صهره كان قد تزوج أخت زوجته المتوفاة في استراليا بحيث صار الصهر هو ابن خالة نفسه مثلما أنه هو هو الصهر. وقد يلوح كل ذلك بالغ التعقيد، ولكن حبكة الكوميديا غالباً ما تكون معقدة لأن هناك شيئاً غير معقول في هذه التعقيدات. ومثلما ان الاهتمام المنصب على

الشخصيات يتركز عادة على الشخصيات المهزومة، فإن الكوميديا كثيراً ما تبرز انتصار الحبكات التعسفية على حساب اتساق الشخصية. ولذا فإن الكوميديا ـ على عكس التراجيديا تماماً ـ لا تكاد تحفل بالمقدور عندما يتعلق الأمر بتصرفات الأفراد. أي اننا قد نعرف أن التقاليد الكوميدية لا بد أن توصلنا إلى نهاية سعيدة، ولكن لا مفر مع ذلك من ان يلجأ الكاتب في كل مسرحية إلى «حيلة» أو «خدعة» خاصة بها إذا ما شئنا استخدام اصطلاحين من اصطلاحات هوليود الساخرة بدلاً من اصطلاح «التعرُّف». والنهايات السعيدة لا تقنعنا ولكنها نهايات مرغوبة، وهي نهايات يتوصلون إليها بالتحكم والافتعال. وبينما لا يجد مشاهد الموت والمأساة ما يفعله سوى انتظار النهاية المحتومة فان مشاهد الكوميديا يشاهد شيئاً يولد في نهايتها، ويصبح المشاهد عضواً من أعضاء مجتمع جديد يملأه النشاط.

ولا يتضمن التحكم بالحبكة دائماً تحول الشخصية، لكنه لا ينتهك اللياقة الكوميدية إن فعل. فعمليات الاقتناع المفاجئة والتحولات الخارقة والتدخلات الالهية جزء لا يتجزأ من الكوميديا. وما يظهر في نهاية المسرحية يؤخذ على أنه باق إلى الأبد: فإذا ما تحول النزق الغضوب إلى شخص لطيف محبوب فإننا نفهم انه لن يرتد إلى عادته القديمة. والمدنيات التي تشدد على ما هو مرغوب فيه لا على ما هو واقعي، وعلى المنظور الديني لا على المنظور العلمي، ترى المسرح مسرحاً كوميدياً بشكل مطلق تقريباً. وقد قيل لنا ان الدراما الكلاسيكية الهندية كانت تعتبر النهاية المأساوية نهاية تدل على الذوق السقيم تماماً مثلما يعتبر الروائيون الذين يفضلون الواقعية الساخرة ان النهايات الكوميدية التي تأتي نتيجة للتحكم في الحبكة تدل على الذوق السقيم.

إن القصة النمطية الكاملة للكوميديا، وهي القصة التي لا يعرض منها إلا جزء يسير، تحتوي عادة على ما يدعى في الموسيقى بالشكل الثلاثي: يتمرد مجتمع البطل على مجتمع الكبار senex وينتصر، ولكن مجتمع البطل هو ساترناليا Saturnalia *، وهو

* عيد ساترن. كان الرومان يحتلفون به في ١٧ كانون الأول، وهو عيد يتحررون فيه من كل القيود، وساترن كان إله الزراعة عند الرومان، وكان عصره يدعى «العصر الذهبي»، وهو عصر الرخاء والسعادة والسلام.

نقيض للمعايير الاجتماعية يستدعي للذاكرة عصراً ذهبياً ظهر في الماضي قبل بدء الفعل الرئيس في المسرحية. وهكذا يكون لدينا نظام مستقر مؤتلف يخل به الحمق أو الهوس أو النسيان أو «الكبرياء والهوى» [بكلمات جين أوستن] أو أحداث لا يفهمها أشخاص المسرحية أنفسهم، ثم يعود هذا النظام إلى سابق عهده. وكثيراً ما يكون هناك جد حدوب (أو شخص يقوم مقامه) تعلو كلمته كلمة الشخصية المريضة / الحاجبة بحيث يرتبط الجزء الأول بالثالث. ومن الأمثلة على ذلك السيد بيرتشل، العم المتنكر للشاب الشرير مالك الأرض في رواية **قسُّ وَيكْفيلْد** [لأولفر غولدسمث]. وقد تظهر مسرحية طويلة جداً مثل مسرحية **ساكنتالا** الهندية المراحل الثلاث جميعها، بينما تلمح مسرحية بالغة التعقيد مثل مسرحيات ميناندر إلى ملامحها الرئيسة. لكن يغلب بطبيعة الحال ألا تعطى أية تفصيلات عن المرحلة الأولى: كل ما هنالك ان النظارة يفهمون ضمناً وجود وضع أمثل للأمور يعرفون انه أفضل من الوضع الذي تقدمه المسرحية ويتبينون أنه شبيه بالوضع الذي يسعى الفعل المسرحي نحوه. وهذا الفعل الثلاثي يشبه شعائرياً التنافس بين الصيف والشتاء حيث يحتل الشتاء الجزء الأوسط من الفعل(٤٣)؛ وهو نفسانيا يشبه إزالة العصاب أو النقطة الحاجبة وإعادة تيار الطاقة والذاكرة إلى جريانه غير المنقطع. وتمثل الماسك الجونسنية، بما تضمه من الماسْك الضِّدّ في الوسط، صيغة شديدة التجريد والتقليد لها.

ننتقل الآن إلى الشخصيات النمطية في الكوميديا. تعتمد خصائص الشخصية في الدراما على وظيفتها، وتعتمد صفات الشخصية على ما تؤديه في المسرحية. وتعتمد الوظيفة الدرامية بدورها على بنية المسرحية. والشخصية تفعل ما تفعل لأن شكل المسرحية هو ذلك الشكل وليس سواه. كذلك تعتمد بنية المسرحية بدورها على صنف المسرحية. فان كانت كوميديا تطلبت بنيتها حلّاً كوميدياً وجوّاً كوميدياً يسودها. وهكذا فإننا بحديثنا عن الشخصيات النمطية لا نحاول اختزال الشخصيات الحية إلى أنماط مألوفة ولكننا نحاول بكل تأكيد أن نقول إن الفكرة المائعة عن وجود تعارض بين الشخصيات الحية والشخصيات النمطية المألوفة خطأ شائع. فكل الشخصيات الحية،

سواء في الدراما أو في الرواية، تدين بتماسكها إلى مناسبة الشخصيات النمطية المألوفة إلى وظيفتهـا الدرامية. والنمط المألوف ليس هو الشخصية ولكنه ضروري لها ضرورة العمود الفقري للممثل الذي يمثلها.

تذكـر الـرسالة الكويسلينية عن رسم الشخصيات في الكوميديا ثلاثة أنماط من الشخصيات الكـوميدية: الأدعياء (alazons) والمتواضعين (eirons = self-deprecators) والهازلين (buffoons = bomolochoi). وتتفق هذه القائمة اتفاقاً وثيقاً مع فقرة في كتاب **الأخلاق** [لأرسطو] تقارن بين النوعين الأولين ثم تمضي إلى مقارنة الهازل بشخص يدعوه أرسطو agroikos أو الفظ أو الغليظ الأخرق. وقد يحق لنا ان نتخذ من الفظ نمطاً رابعاً من الشخصيات، وبذا يصبح لدينا زوجان متعارضان منها. ويشكل الصراع ما بين الدعي والمتواضع أساس الفعل الكوميدي بينما يستقطب الهازل والفظ الجو الكوميدي.

لقـد تنـاولنـا اصـطلاحي التـواضـع والادعاء فيما سبق. والشخصيات الحاجبة المريضة في الكوميديا تكاد تتصف دائماً بالادعاء مع أن ما تعاني منه يغلب أن يكون جهـلاً بالذات وليس مجرد نفاق بسيط. والمشاهد التي لا حصر لها التي يحدث فيها شخص ما نفسه راضياً عنها بينما يوجه آخر ملاحظات ساخرة إلى الجمهور تظهر الصراع ما بين الدعي والمتواضع في أصفى أشكاله، مثلما تظهر أيضاً انحياز الجمهور إلى جانب المتواضع، ومن الشخصيات الأساسية في جانب الأدعياء شخصية الأب الغضوب senex iratus الذي يبدو، مع سورات غضبه وتهديداته، ومع ما يتلبسه من أفكار ومع ما يتصفـ به من سذاجـة، انـه يرتبط بصلة قرابـة وثيقـة مع الشخصيات الجهنمية في قصص الرومانس، مثل شخصية بوليفيمس [في **الأوديسة**]. وقد تؤدي شخصية ما أحياناً وظيفة هذا الشخص الدرامية دون ان تكون لهاخصائصه: ومن الأمثلة على ذلك شخصية السيد أولورذي في **توم جونز**، الذي يتصرَّف من حيث متطلبات الحبكة بغباء يكاد يعادل غباء السيد وسترن [في الـرواية ذاتهـا]. وقد ذكرنا من بين بدائل الأب الغضوب شخصية الجندي المتبجح، الذي تعود شعبيته إلى كثرة كلامة لا إلى كثرة أفعاله، ولذا فانه أنفع

للكاتب المسرحي من البطل الصموت. أما المتحذلق، وهو في كوميديا عصر النهضة غالباً ما يكون من دارسي العلوم الغيبية [من تنجيم وسيمياء]، والغندور أو الأحمق ومن كان على شاكلتهم من المرضى فلا يحتاجون منا إلى تعليق. والاناث من بين الأدعياء نادرات، لكن كاثرينا السليطة [بطلة مسرحية **ترويض النمرة**] تمثل إلى حد ما شخصية الجندي المتبجح، بينما تمثل المتطرفات الجانب الأنثوي من الشخصيات المتحذلقة؛ أما «الخطر الداهم» أو السرينة التي تعترض طريق البطلة الحقيقية فأكثر ما نجدها شخصية لئيمة في الميلودراما أو قصص الرومانس، لا شخصية تستثير الضحك في الكوميديا.

أما الشخصيات المتواضعة فتحتاج إلى شيء من التفصيل. والشخصية المركزية هنا هي شخصية البطلُ الذي ينتمي إلى هذه الفئة لأن الكاتب المسرحي ـ كما بينا ـ يميل إلى عدم المبالغة في تصويره وإلى جعله شخصية حيادية غير مكتملة التكوين. وتأتي بعد ذلك في الأهمية شخصية البطلة، وهي أيضاً غالباً ما يميل الكاتب إلى التقليل من وزنها: وعندما ترافق فتاة ما البطل في موكب نصره في الكوميديا القديمة فانها غالباً ما تكون من الشخصيات المسرحية المكملة أو شخصية صامتة muta persona لم يرد ذكرها من قبل. وهناك شكل أصعب من أشكال «التعرف» يتم عندما تتنكر البطلة أو تنجح بوسيلة أخرى في التوصل إلى الحل الكوميدي بحيث يتبين ان الشخص الذي كان البطل يسعى له هو الشخص الذي سعى له هو. ولسنا بحاجة هنا إلا إلى الاشارة إلى ولع شيكسبير بثيمة «تنازلت لتنتصر»* هذه لأنها تناسب قصص الرومانس اكثر.

ومن الشخصيات المتواضعة المهمة أيضاً تلك التي يناط بها وضع الخطة التي تؤدي إلى انتصار البطل. وهذه الشخصية في الكوميديا الرومانية هي دائماً تقريباً شخصية «العبد الحيال» dolosus servus الذي يتحول في كوميديا عصر النهضة إلى شخصية

---

* يستعير فراي هنا عنوان مسرحية معروفة لغولدسمث.

الخادم المخطط الذي يظهر كثيراً في المسرحيات الأوروبية وفي الدراما الاسبانية المعروفة باسم gracioso (المضحك)* . وأكثر ما تعرف هذه الشخصية في العصر الحديث لدى النظارة من خلال شخصية فيغارو وليبوريلو في [أوبرا] **دون جوان** [لموزارت]. وقد تطورت هذه الشخصية من خلال شخصيات وسيطة مثل شخصية مكوبر [في رواية دكنز **ديفد كوبرفيلد**] وتّشوود في رواية سْكُتْ **بئر القديس رونان** الذي يتصف مثله مثل شخصية المضحك، بصفات تربطه بشخصية الهازل ـ تطورت هذه الشخصية إلى شخصية المحقق الهاوي في الروايات الحديثة(٤٤). وينحدر جيفز في روايات ب. ج. وودهاوس مباشرة من هذه السلالة. أما الصديقات اللواتي تسر لهن البطلات بما في أنفسهن فينتمين إلى العائلة ذاتها، وغالباً ما يؤتى بهن لتسهيل جريان الأمور في المسرحيات ذات الحبكة المحكمة** . وكانت الكوميديا الاليزابيثية تستخدم نوعاً آخر من الحيالين تمثله شخصية ماثيو مريغريك في مسرحية **رالف رويستر دويستر** [من تأليف نيكولاس أودال] الذي يقال عموماً إنه تطور عن شخصية «الرذيلة» أو «الظلم» في المسرحيات الأخلاقية: والتماثل ـ كما جرت عليه العادة ـ صحيح مهما قرر المؤرخون عن صحة الأصول، وشخصية «الرذيلة» ـ إن قبلت التسمية ـ مفيدة جداً للكاتب المسرحي لأنها تتصرف انطلاقاً من حب خالص للأذى، ولذا فإنه يتمكن من تحريك الحدث الكوميدي دون احتفال كثير بمسألة الدوافع. وقد تكون شخصية «الرذيلة» من خفة الظل ما تتميز به شخصية بك [في مسرحية **حلم ليلة صيف**] ومن الخبث ما تجده في شخصية دون جوان في **الجعجعة** Much Ado ، ولكن أفعال «الرذيلة» في العادة مفيدة رغم ما يدل عليه الاسم. ويفاخر أحد العبيد الحيالين في مسرحية لبلاوتس في حديث له مع نفسه بانه مهندس الحدث الكوميدي: وتنفذ أمثال هذه الشخصية إرادة المؤلف

---

* تشبه هذه الشخصية شخصية الأحمق عند شيكسبير (وهي عند الأخير غالباً ما تفوق في ذكائها الشخصيات الرئيسة، كما هي الحال في مسرحية الملك لير).

** يشير فراي إلى نوع من المسرحيات التي يستحوذ فيها اهتمام المؤلف بإحكام الحبكة على اهتمامه برسم الشخصيات. ولربما ارتبط هذا الاصطلاح أكثر ما ارتبط باسم الكاتب الفرنسي يوجين سكريب (١٧٩١ ـ ١٨٦١) الذي كتب منفرداً او بالاشتراك مع آخرين ما يزيد على ٤٠٠ مسرحية.

للوصول إلى نهاية سعيدة. انها في الواقع روح الكوميديا، ومن أوضح الأمثلة على هذا النمط عند شيكسبير شخصيتا بَكْ وأرييل، وكلاهما من الكائنات الروحانية. وغالباً ما يفكر العبد الحيال بحريته جزاء لجهوده، وينتمي شوق آرييل للحرية إلى هذا التقليد.

يتضمن دور «الرذيلة» الكثير من التنكر بحيث يعرف النمط في أحيان كثيرة عن طريق التنكر. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك بْرَينْويرم في مسرحية **كلٌّ ومزاجُه** لجونسن، وهو [أي برينويرم] يدعو الحدث المسرحي يوم تحولاته*. كذلك يجد آرييل أن عليه أن يتخطى مشكلة الاشارة المسرحية بأن عليه ان «يدخل دون أن يرى». وترتبط شخصية «الرذيلة» بشخصية البطل كلما كان هذا شاباً صلفا متلافا ينسج خططه بنفسه ويوقع بأبيه الثري أو عمه ليعطيه نصيبه من الارث مع الفتاة التي يريدها.

وهناك نمط آخر من الشخصيات المتواضعة لم يلق عناية كبيرة من الباحثين سابقاً. وهذا الشخص، وهو عادة رجل يميل إلى الكبر في السن، يبدأ الفعل المسرحي بانسحابه منه وينهي المسرحية بالعودة إليه. وهو غالباً أب يريد أن يرى ماذا سيفعل ابنه. والفعل في **كلٌّ ومزاجُه** يبدأ هكذا على يد نوول الأب. ويؤدي اختفاء لَفْوِتْ وعودته إلى بيته وهو المكان الذي تحدث فيه أحداث مسرحية **السيميائي** [لبن جونسن] هذه الوظيفة الدرامية نفسها مع ان طريقة رسم الشخصية تختلف. وأوضح مثال عند شيكسبير هو الدوق في **الصاع بالصاع**، ولكن شيكسبير أشد ولعاً بهذا النمط مما قد يبدو للوهلة الأولى. فشخصية «الرذيلة» ينـدر أن تكون هي الشخصية التي تهندس الفعل. فكل من بك وأرييل. يقومان بما يقومان به بأمر من رجل متقدم في السن إن جاز لنا أن ندعو أوبرون رجلاً للحظة. ويعود شيكسبير في **العاصفة** إلى الفعل المسرحي الذي أرسى قواعده أرسطوفانس وفيه يبني رجل متقدم في السن الفعل على المسرح بدلاً من أن يعتزله. وعندما تأخذ البطلة دور «الرذيلة» عند شيكسبير فإنها غالباً ما تكون على صلة ذات مغزى

---

* الاشارة هنا إلى فكرة التحول من هيئة إلى أخرى التي نجدها في كتاب أوفديوس **التحولات**. وقد نعيد التعبير عن الفكرة بقولنا تقمص الشخصيات المختلفة.

بأبيها حتى ولو لم يدخل الأب المسرحية على الاطلاق، مثل أبي هيلينا [في مسرحية **كل ما ينتهي بخير خير**] الذي يعطيها علمه الطبي أو أبي بورشيا الذي يضع خطة الصناديق. ومن الأمثلة التي عوملت معاملة تقليدية أشد وتنتمي إلى فصيلة بروسبرو الرحيمة شخصية الطبيب النفسي الذي ظهر مؤخراً في مسرحية **حفلة الكوكتيل**، [لإليوت] وقد يذكر المرء أيضاً شخصية السيميائي الغامض الذي هو أبو البطلة في مسرحية **السيدة ليست للحرق** [لكرستوفر فراي]. ولا تقتصر هذه الصيغة على الكوميديا، فبولونيوس [في مسرحية **هاملت**] الذي تظهر شخصيته العديد من مساوىء الثقافة الأدبية، يحاول أن يلعب دور المتواضع الأبوي المنسحب ثلاث مرات، يجد في آخرها نهايته. وتضم كل من **هاملت** و**الملك لير** حبكة ثانوية هي صيغة ساخرة من الثيمة الكوميدية المألوفة، فقصة غلوستر هي الثيمة الكوميدية المعتادة التي تقدم لنا شخصية الأب الساذج الذي يقع ضحية ابنه الوغد الذكي.

ننتقل الآن إلى الأنماط الهازلة، تلك الشخصيات التي تنحصر وظيفتها في زيادة الجو الاحتفالي، لا في المساهمة في الحبكة، وقد ضمت كوميديا عصر النهضة، خلافاً للكوميديا الرومانية، عدداً كبيراً من هذه الشخصيات من ممتهني الاضحاك والمهرجين والخدم والمغنين إلى الشخصيات الثانوية من أصحاب العادات الكوميدية المألوفة مثل استعمال الكلمات في غير مواضعها أو تشويهها أو من ذوي اللهجات الغريبة. وأقدم هازل من هذا النوع الثانوي هو الطفيلي الذي قد يناط به دور صغير مثلما يفعل جونسن بموسكا حين يعطيه دور «الرذيلة» في مسرحية **فولبوني**، ولكن موسكا بوصفه طفيلياً لا يفعل شيئاً اكثر من تسلية النظارة بالحديث عن شهيته. وتعود أصول هذا النمط إلى الكوميديا اليونانية الوسطى التي يبدو أنها كانت مليئة بالطعام، وحيث كان الطفيلي يرتبط ارتباطاً طبيعياً بشخصية أخرى من الشخصيات الهازلة ـ شخصية الطباخ التقليدية التي تدخل إلى المسرحيات الكوميدية لتثير الحركة والضجيج بما تصدره من أوامر وما تلقيه من خطب طويلة حول أسرار الطبخ. وعندما يلعب الهازل دور الطباخ فإنه يظهر لا

باعتباره إضافة يمكن الاستغناء عنها كالطفيلي بل باعتباره مدير الحفلة، أو مركز الجو الكوميدي. أما شيكسبير فليس عنده طباخون مع انه يقدم لنا وصفاً رائعاً لطباخ في **كوميديا الأخطاء**. ولكن الدور الذي يؤديه الطباخ كثيراً ما يؤديه مضيف مرح ثرثار مثل «المضيف المجنون» في **نساء وندسر المرحات** او سايمن إير في مسرحية **عطلة الاسكافي** The Shoemaker's Holiday [لتوماس دِكَرْ]. ويتحد دور المضيف المجنون في مسرحية مدلتن **حيلة للقبض على اللعين** بدور «الرذيلة». بينما يمكننا أن نرى في فولستاف والسير توبي بِلْتْش [في مسرحية **الليلة الثانية عشرة**] أوجه الشبه ما بين نمط الهازل وبين كل من الطفيلي ومدير الحفلة. ولو درسنا شخصية المسلي أو المضيف بعناية لأدركنا انها تطورت عما تمثله، في الكوميديا الأرسطوفانية، الجوقة التي تعود بدورها إلى الـ komos أو الاحتفال الذي يقال ان الكوميديا انحدرت منه.

وهناك أخيراً المجموعة الرابعة التي خصصنا لها اسم agroikos أي الفظ أو الساذج rustic حسب السياق. وقد يتسع هذا النمط ليشمل شخصية الأبله في المسرحيات الاليزابيثية وما كان يدعى في الفودفيل بالشخص المستقيم straight man أو الشخص الجاد الذي يعجز عن التعبير عن نفسه ويتيح الفرصة للمريض لأن يقفز من فوقه ـ إن صح التعبير. ونحن نجد الأفظاظ في الشخصيات التي تتصف بالبخل أو التكبر أو التزمت ويكون دورها دور رافض الاحتفال، دور متلف الفرح الذي يحاول إيقاف الأنس أو يقفل الأبواب على الطعام والشراب بدلاً من تقديمه، على شاكلة ملفوليو. ويتصل بذلك جيكويس السوداوي في **كما تهوى** الذي يدير ظهره للاحتفالات الختامية. وفي **كل ما ينتهي بخير خير** ربط برترام المتجهم الذي لا يهمه سوى ذاته هذا النمط بالبطل ربطاً شديد الغرابة والدهاء. لكن الفظ ينتمي في أكثر الأحيان إلى مجموعة الأدعياء، فكل الكهول البخلاء في الكوميديا، بمن فيهم شايلك، أفظاظ. ويتصل كالِبَن في **العاصفة** بنمط الأفظاظ اتصال آرييل بشخصية «الرذيلة» أو شخصية العبد الحيال. لكننا كثيراً ما نترجم agoroikos ، حيث يكون الجو أقل تجهماً، بكلمة الساذج، كما هي الحال في

ذلـك العـدد الـذي لا يحصى من الاقـطاعيين الـريفيين ومن هـم على شاكلتهم من الشخصيات التي تكـون مصـدر المتعـة في محيط الـدرامـا المدني . ولا ترفض هذه الشخصيات جوّ الاحتفال بل تشير إلى حدوده . وقد يجري في الكوميديا الرعوية تمثيل فضائل الحياة الريفية المثالية بواسطة شخص واحد يتكلم باسم المثال الرعوي ، كما يفعـل كورِن في **كمـا تهوى**. فكورِن يلعب دور الـ agroikos ذاته الذي يلعبه الفلاح الجاهل بعادات أهل المدن في المسرحيات الكوميدية التي هي أقرب إلى جو المدن ، ولكن الاتجاه الأخلاقي للدور يسير بالاتجاه المعاكس . وهنا نلاحظ ثانية المبدأ الذي يقول إن البنية الدرامية عنصر ثابت أما الاتجاه الأخلاقي فعنصر متغير في الأدب .

قد يلعب دور رافض الاحتفال في كوميديا ساخرة جداً نمط آخر من الشخصيات . وكلما زادت الكوميديا سخرية كلما ابتعد مجتمعها عن المعقول ، وقد يدان هذا المجتمع من قبـل شخص قد ندعوه الصريح* أو يقارن معه على الأقل ، ويكون هذا الشخص مدافعاً لا تأخذه في الحق لومة لائم عن معيار ينال رضا النظارة . وليس مانلي عند وتشرلي بالمثال الجيد على هذا النوع رغم انه يزودنا باسم النمط ، بل يعتبر كْليانْت في **طرطوف** [لموليير] مثالاً أفضل ، ويكون هذا الشخص هو الشخص المناسب عندما تكون نغمة المسـرحية ساخرة إلى حد يربك النظارة حول نظرتهم للمعيار الاجتماعي : وهو يقابل تقـريبـاً جوقـة المـأساة التي تؤدي الوظيفة ذاتها . وعندما تتعمق النغمة فتتحـــوَّل من السخرية إلى المرارة فإن الصريح قد يتحول إلى المستاء أو الهاجي الذي قد يكون أعلى أخلاقياً من مجتمعه، كمـــا هي الحال في مسرحية مارستن التي تحمـــل ذلك الاسم [أي The Malcontent ] . ولكنه قد يكون مدفوعاً أيضاً بالحسد إلى حد يجعله هو نفسه مجرد مثال آخر على شرور المجتمع ، كما نرى في حالة ثرسايتس [في مسرحية شيكسبير **ترويلس وكريسيدا**] وإلى حد ما في حالة أبيمانتس [في مسرحية شيكسبير **تيمون الأثيني**] .

---

* The Plain Dealer (الصَّريح) هو عنوان مسرحية وِلْيَم وِتْشَرْلي (١٦٤٠-١٧١٦) .

تستثير المـأسـاة عاطفتي الشفقـة والخـوف، وهمـا عاطفتـا الانجـذاب والنفور الأخلاقيين، فيجري بذلك التخلص منهما. أما الكوميديا فيبدو أنها تستخدم الحكم الاجتماعي، لا بل الحكم الأخلاقي، استخداماً وظيفياً أكثر من المأساة، ولكنها مع ذلك تستثير الشعورين المقابلين، وهما العطف والاستهزاء ثم تتخلص منهما بالطريقة ذاتهـا. وتتحـرك الكـوميديا ما بين أشـد درجات السخرية عنفاً إلى أشد أنواع قصص الرومانس إمعاناً في الأحلام وبحثاً عن إشباع الرغبات، ولكن أنماطها البنيوية وأساليبها في رسم الشخصيات تظل هي هي في كل هذه الحالات. ويتضح هذا الاتساق في البنية الكوميدية من خلال التعدد في الاتجاهات في أعمال أرسطوفانس. لقد كان أرسطوفانس أشد الكتاب خصوصية وآراؤه حول كل الموضوعات التي تناولها تملأ مسرحياته. ونحن نعرف انه كان يريد السلام مع إسبرطة وانه كان يكره كليون، ولذا فإننا نعرف، حين تصور مسرحيته الكوميدية التوصل إلى السلام وهزيمة كليون، انه يؤيد ذلك ويريد النظارة ان يؤيدوه. ولكن مسرحية **برلمان النساء** تصور مجموعة من النساء المتنكرات وهن يضعن خطة شيوعية خلال المجلس تكون محاكاة هازئة فظيعة **لجمهورية** أفلاطون، ثم يمضين للبدء بتطبيق شيوعية تلك الجمهورية الجنسية مع تحسينات مدهشة. وأغلب الظن أن ارسطوفانس لم يكن يؤيد هذه الخطة، ولكن الكوميديا تتبع النمط نفسه والحل نفسه. ويتلقى بيسثيتـايروس الذي يتحدى زوس في مسرحية **الطيور** ويحجب جبل الأولمب بواسطة بلاد الطيور السحابية* النصر ذاته الذي يتلقاه ترايغايوس في مسرحية **السلام**، وهو الذي يطير نحو السماء ويعيد إلى أثينا عصراً ذهبياً.

ولننـظر الآن إلى عدد من البنى الكـوميدية التي تقـع ما بين طرفي السخـرية والرومانس. فبما أن الكوميديا تندمج بالسخرية والهجاء في أحد طرفيها وبالرومانس في طرفها الآخر فإن بعض مراحل بناها الكوميدية أو انماطها، إن كان فيها انماط أو مراحل

---

* هذه ترجمة للكلمة اليونانية نفيلوكوكيجيا. ففي المسرحية يقنع بيسثيتايروس الطيور لأن تترك حياة التشـرد وأن تشيد لها مدينة في الجو ما بين الأرض والسماء، فتتسبب هذه المدينة بحجب أبخرة الضحايا المتصاعدة من الوصول إلى موطن الآلهة، إلخ.

مختلفة، سوف تماثل بعض أنماط السخرية والرومانس. وهنا نكتشف قدراً من التناسق الذي يثير الاستغراب في معرض هذه المناقشة يبدو أنها المثيل الأدبي لدائرة الأخماس في الموسيقى، وأنا أتبين ست مراحل لكل قصة، ثلاث منها تماثل مراحل قصة مجاورة. فالمراحل الثلاث الأولى للكوميديا تماثل المراحل الثلاث الأولى في السخرية والهجاء بينما تماثل المراحل الثلاث الثانية المراحل الثلاث الثانية للرومانس. والفرق بين كوميديا ساخرة وهجاء كوميدي أو بين كوميديا رومانسية ورومانس كوميدية فرق هين ولكنه ليس فرقاً بلا اختلافات.

المرحلة الأولى أو أشد المراحل سخرية في الكوميديا هي تلك التي ينتصر فيها مجتمع مريض أو يبقى دون أن تلحق به الهزيمة. ومن الأمثلة على كوميديا من هذا النوع مسرحية **السيميائي** [لبن جونسن] التي ينضم فيها المتواضع العائد لَفْوت إلى مجموعة الأوغاد ويعامل الصريح سيرلي فيها معاملة الحمقى. وهناك في **أوبرا الشحاذ**، [لجون غَيْ] مفاجأة مماثلة في الخاتمة: فالمؤلف (المصوَّر داخل المسرحية) يشعر أن شنق البطل نهاية كوميدية ولكن مدير المسرح يقول له ان احساس النظارة باللياقة الكوميدية يتطلب عفواً، بغض النظر عن موقف مكهيث الأخلاقي. وهذه المرحلة من مراحل الكوميديا تعرض ما دعاه نقاد عصر النهضة بـ speculum consuetudinis أو حال الدنيا، أو cosi fan tutti *. ويصل الكاتب إلى درجة أشد من السخرية عندما يتفكك المجتمع المريض دون أن يحل محله شيء كما يحصل في مسرحية Heartbreak House ** [لبرنارد شو] وكما هو الحال غالباً عند تشيخوف.

نلاحظ في الكوميديات الساخرة ان العالم الجهنمي قريب دائماً. وتتجه سورات غضب الأب في الكوميديا الرومانية بالدرجة الاولى إلى العبد الحيال، إذ يهدد بإرساله

---

* هذا التعبير الدارج هو أيضاً عنوان إحدى أوبرات موزارت.

** هذا العنوان هو في الأصل اسم مكان، وترجمته التقريبية بيت القلب الكسير، ولربما رمز إلى اوروبا وقد حاول شو في المسرحية أن يخلق بعض الأجواء التشيخوفية.

إلى المطحنة، بالجلد حتى الموت، بالصلب، بطمس رأسه في القطران ثم حرقه وما إلى ذلـك، وهي كلها عقوبات كان يمكن إيقاعها بالعبيد، بل كانت توقع بهم فعلاً. وتخبرنا خاتمة إحدى المسرحيات التي كتبها بلاوتس ان الممثل العبد الذي تبختر اثناء إلقاء أبياته سوف يتعرض الآن للجلد. وفي إحدى البقايا التي وصلتنا من مسرحية لميناندر يربط عبد ويحرق بمشعل على المسرح. ويشعر المرء أحياناً أن جمهور نظارة بلاوتس وتيرنس كانوا سيضحكون ضحكاً مجلجلاً طيلة فترة العذاب [يقصد عذاب المسيح]. ولقـد نعزو ذلك إلى وحشية مجتمع الرقيق، ولكننا نتذكر ان استعمال الزيت المغلي وحـرق الأحياء («يا لهـا من ميتـة تزكم الأنـوف») يظهـران أيضـاً في **الميكـادو**. ومن المسـرحيات المليئـة بالحياة على المسـرح الحديث مسرحيتا **حفلة الكوكتيل والسيدة ليست للمحرق**، ولكن الصليب يظهر في خلفية الأولى والخازوق في خلفية الأخرى. وتظهر سكّين شايْلُك ومشنقة أنجيلو عند شيكسبير: وفي **الصاع بالصاع** يحدق الموت بكـل ذكـر من ذكـور المسرحية في وقت من الأوقات. ان فعل الكوميديا يمضي نحو الخلاص من شيء قد يكون مجافياً للمعقول ولكنه ليس بالضرورة خالياً من الأذى دائماً. ونلاحظ أيضاً كثرة محاولات المؤلّفين الكوميديين لدفع الفعل المسرحي إلى أقرب ما يمكن من الكارثة التي قد تطيح بالبطل لكنهم سرعان ما يعكسون المسار بعد ذلك[٤٥]. وكثيراً ما يكون اجتناب قانون ظالم أوخرقه أمراً يكاد يوصل إلى شفير الهاوية. وتدخل الملك في نهاية **طرطوف** تدخل تعسفي مقصود إذ ليس هناك في فعل المسرحية ذاتها ما يمنـع من انتصـار طرطوف. ونحن نجد توم جونز في الكتاب الأخير من الرواية متهماً بجريمة قتل وبارتكاب سفاح المحرمات، وبتراكم الديون عليه، وبالخديعة، كما نجده وقد تخلى عنه أصدقاؤه وولي أمره وحبيبته، مما يجعله شخصاً يثير الرثاء قبل أن تنقلب كل هذه الامور إلى أوهام. وبوسع كل قاريء أن يفكر في عدد كبير من المسرحيات الكـوميدية التي يخيم فيه الخوف من الموت ـ الموت الشنيع أحياناً ـ على الشخصية المـركزية حتى النهاية، ولكن يجري تبديد هذا الخوف بسرعة تجعل المرء يشعر بأنه يستيقظ من كابوس.

أحياناً يكون عامل الخلاص إلهياً مثل دايانا في مسرحية **بركليس** [لشيكسبير] ؛ أما في **طرطوف** فهو الملك الذي يعتبر جزءاً من جمهور النظارة وتجسيداً لارادتهم. وهناك عدد لافت للنظر من القصص الكوميدية ، في المسرح والرواية ، يقترب من الأزمة التي يمكن أن تؤدي إلى المأساة قرب النهاية ، وهذه خصيصة أدعوها «نقطة الموت الشعائري» ـ وهو تعبير قبيح يسعدني ان أتركه ان هداني أحد إلى ما هو أفضل منه. وهذه الخصيصة لم يعطها النقاد ما تستحقه من إنعام النظر ، ولكنها عندما تكون موجودة تكون من الوضوح وضوح الـ stretto في الفيوغ ؛ لا بل إنها تشبهه إلى حد ما. فالأشخاص الأساسيون في رواية **همفري كْلِنْكَر** [لتوباياس سْموْلِتْ] (وانا أختار هذه الرواية لأن أحداً لن تساوره الشكوك في أن سمولت كان يحاول قاصداً خلق الاسطورة بل يحاول اتباع التقاليد ، بقدر ما يتعلق الأمر بحبكته على الأقل) ـ يكاد هؤلاء الأشخاص يغرقون في حادثة اصطدام مع عربة منقلبة ، لكنهم يؤخذون إلى بيت قريب لكي تجف ملابسهم ، وهنا نحصل على مشهد للتعرف تتبين من خلاله صلات القرابة وتنكشف أسرار الميلاد ، وتتغير الأسماء. ونقاط الموت الشعائري هذه يمكن ملاحظتها في كل قصة تضع البطل في سجن أو تعطي البطلة مرضاً يكاد يقتلها قبل الوصول إلى النهاية السعيدة.

تكون نقطة الموت الشعائري أحياناً مجرد أثر ، وليست عنصراً من عناصر الحبكة بل اختلافاً في النغمة. ولا شك أن الجميع لاحظوا في الأفعال الكوميدية ، حتى في الأفلام وقصص المجلات التافهة ، أن هناك نقطة قرب النهاية تصبح نغمة الحديث فيها جادة فجأة ، أو شديدة العاطفية أو منذرة بمصيبة ممكنة. وفي **صيغة الكروم الصفراء** لأولدس هكسلي يصل البطل دنس إلى نقطة تقويم الذات فتكاد فكرة الانتحار توحي بنفسها إليه ، أما في معظم كتب هكسلي التي ظهرت بعد ذلك فيحدث فيها حدث عنيف ، ذو طبيعة انتحارية في العادة ، عند هذه النقطة ، ويصبح الانتحار الفعلي لسبتيموس في رواية **السيدة دولووي** نقطة موت شعائري بالنسبة للبطلة في منتصف حفلتها. وهناك عند شيكسبير تنويعات تستدعي التأمل على هذه الحيلة ، إذ يلقي مهرج

مثـلاً كلمة قرب النهاية ينكشف فيها قناع الهازل فجأة لنرى وجه العبد المهزوم الذي تعرض للسخرية. ومن الأمثلة على ذلك كلمة دروميو الافسسي التي تبدأ بقوله: «أنا حمار حقاً...» في **كوميديا الأخطاء**، وكلمة المهرج في **كل ما ينتهي بخير خير** التي تبدأ بقوله: «أنا من رجال الغابات».

والمرحلة الكوميدية الثانية في أبسط أشكالها هي الكوميديا التي يغير فيها البطل مجتمعاً مريضاً بل يتمكن من الهروب منه تاركاً بنيته كما كانت من قبل. ويتوصل الكاتب إلى درجة أعقد من السخرية عندما يشاد مجتمع حول البطل أو يشيده هو، ولكن يتبين أن هذا المجتمع ليس حقيقياً أو قوياً إلى درجة تكفي لفرض نفسه. ويكون البطل في هذا الوضع جزئياً على الأقل هو المريض الكوميدي أو الطريد الذهني، ونحصل إما على وهم للبـطل وقـد بدده واقـع أعلى أو على صراع ما بين وهمين. وهـذه هي المرحلة الـدونكيشوتية من الكوميديا، وهي مرحلة صعبة من مراحل الدراما مع أن **البطة البرية** [لإبسن] مثال يكـاد يكـون خالصاً لها، وهي مرحلة تظهر عادة بوصفها ثيمة مساعدة لمرحلة أخرى. وهكذا نجد ان حلم السير إبكيور مامن في **السيميائي** [لبن جونسن] حول ما سيفعل بحجر الفلاسفة حلم هائل على شاكلة حلم الدون كيشوت ويجعل منه محاكاة ساخرة لفاوست (الذي يرد اسمه في المسرحية) مثلما ان الدون كيشوت هو محاكاة ساخرة لأمادس* ولانسيلوت. وعندما تكون نغمة الكوميديا أخف وأبهج فان الحل الكوميدي قد يكون قوياً بشكل يكفي لاكتساح كل الأوهام الدونكيشوتية. والثيمة الرئيسة في **هكلبري فن** من أقدم الثيمات الكوميدية، وهي تحرير عبد من العبيد، ويقول لنا مشهد التعرف ان جم كان قد أعتق قبل أن تفسد حذلقات توم سوير عليه هربه. وهذه المرحلة من المراحل المفضلة عند هنري جيمس بسبب ما تتيحه من فرص لا تضاهى للسخرية ذات الحدين: ولعـل أعمق دراسـة لهـا عنـده هي **الينبـوع المقدس** التي يمثل بطلها محاكاة ساخرة لشخصية بروسبرو وهو يخلق مجتمعاً جديداً من المجتمع الذي يجده أمامه.

---

* الاشارة هي إلى أمادس من بلاد الغال، القصة الرومانسية الاسبانية التي تعود إلى القرن الخامس عشر.

أما المرحلة الكوميدية الثالثة فهي المرحلة العادية التي كنا نبحثها، وهي المرحلة التي يستسلم فيها الأب الغاضب أو غيره من المرضى لرغبات البطل الشاب، ويبلغ من قوة المعيار الكوميدي هنا ان شيكسبير الذي حاول ـ على سبيل التجربة ـ أن يعكس النسق في كل ما ينتهي بخير خير بأن أتى بشخصين كبيرين في السن ليجبرا برترام على الزواج من هلنا حصل على مسرحية «إشكالية»* لم تحز على رضا النظارة، لأن فيها عنصراً خبيثاً مخيفاً. ولقد لاحظنا ان مشهد التعرف في الكوميديا يكرس لتصحيح العلاقات ما بين أفراد المجتمع الجديد ويفصل العرائس عن الاخوات والآباء الحقيقيين عن الآباء المزعومين. ويعني كون الابن على خلاف مع أبيه في كثير من الأحيان أنهما غالباً ما يتنافسان على فتاة واحدة، والتحالف النفسي ما بين عروس البطل وبين أمه غالباً ما يجري التعبير عنه تصريحاً أو تلميحاً، وما نلمحه أحياناً في الكوميديا من بذاءة كما في عصر عودة الملكية [إلى بريطانيا]** لا يعود فقط إلى الخيانة الزوجية بل إلى نوع من الموقف الاوديبي الكوميدي الذي يحل فيه البطل محل أبيه بوصفه العاشق. وهناك في مسرحية حب بحب لكونغريف ثيمتان أوديبيتان متقابلتان: إذ يسرق البطل البطلة من أبيه ويغتصب صديقه المفضل زوجة كهل عنين هو ولي أمر البطلة. أما مسرحية وِتْشَرْلي الزوجة الريفية التي اقتبست ثيمتها عن مسرحية تيرنس الخصي فتستعمل ثيمة نعرفها في الحياة الواقعية باعتبارها شكلاً من اشكال النكوص الطفولي حيث يتظاهر البطل بأنه عنين لكي يسمح له بالدخول إلى غرف النساء.

وتشكل إمكانات العلاقات المحرمة مع الأقربين إحدى الثيمات الثانوية في الكوميديا. فالعجوز الشمطاء التي تعرض على فيغارو ليتزوجها يتبين انها أمه، وتظهر الخشية من اغتصاب الأم في توم جونز أيضاً. وعندما استخدم إبسن في كل من الأشباح

---

* هذا التعبير يصف به بعض نقاد شيكسبير عدداً من مسرحياته الكوميدية التي تتخللها عناصر لا تتفق عادة والجو الكوميدي. ومن هذه المسرحيات الصاع بالصاع مثلاً.

** كان العصر السابق، وهو عصر الكومنولث، قد كبت المسرح فاتصفت ردة فعل الكتاب بعد عودة الملك تشارلز الثاني بشيء من التطرف باتجاه التحرر، إن لم نقل التحلل، من القيود.

**وإيولف الصغير** هذه الثيمة القديمة حول كون محبوبة البطل اخته (وهي ثيمة قديمة قدم ميناندر) أخذ مستمعوه ذلك على انه علامة على ثورة اجتماعية. وتظهر العلاقة المتكررة التي تميل إلى الغموض في أعمال شيكسبير وهي علاقة الأب بابنته ـ تظهر على شكلها المحرم في بداية مسرحية **بركليس** حيث تشكل النقيض الجهنمي لوحدة البطل مع زوجته وابنته في النهاية. والروح التي تسود عالم الكوميديا هي روح إيروس وعلى إيروس ان يكيف نفسه ليناسب الحقائق الأخلاقية في المجتمع؛ فثيمتا أوديب والعلاقات المحرمة تبيّنان أن العلاقات الجنسية،بشكلها غير المقرب أو الأسطوري، تتصف بقدر كبير من التنوع.

من الطبيعي ان تنتج عن ذلك مشاعر متباينة، وهذا التباين هو السبب الرئيس في ظهور الشخصيات المزدوجة، وهي الظاهرة الغريبة التي ظلت ترافق الكوميديا في تاريخها كله، فغالباً ما يظهر في الكوميديا الرومانية زوج من الشباب، ومن الطبيعي أن يظهر معهما زوج من الفتيات إحداهما تكون في الكثير من الاحيان من أقارب أحد الشابين ومن خارج عشيرة الآخر. أما مزاوجة شخصية الأب فتعطينا أحياناً شخصية الأب القاسي لكل من البطل والبطلة، كما في **حكاية الشتاء** [لشيكسبير]، وأحياناً شخصية الأب القاسي والعم العطوف، كما في مسرحية **الأخوين** لتيرنس وفي **طرطوف**، وهكذا. ويتجه الفعل الكوميدي، كما يتجه في الكتاب المقدس، من القانون إلى الحرية. وهناك في القانون شيء من العبودية الشعائرية يجري التخلص منه وشيء من العادة او التقليد يجري الالتزام به. وتمثل خصائص الأدب التي لا تطاق الجانب الأول بينما تمثل المصالحة الجانب الثاني في تطور الناموس الكوميدي.

نبدأ مع المرحلة الرابعة من مراحل الكوميديا بالابتعاد عن عالم التجربة إلى العالم المثالي ـ عالم البراءة والرومانس. قلنا ان المجتمع السعيد الذي ينشأ في نهاية الكوميديا يظل في العادة بدون تحديد على عكس العبودية الشعائرية التي يتصف بها المرضى. لكن يمكن للكوميديا أيضاً أن تقدم الفعل على مستويين اجتماعيين احدهما هو المفضل

ولذا فانه يقترب من المثال إلى حد ما. وهناك في بداية **جمهورية** افلاطون منافسة شديدة بين ثراسيماخس الدعي وسقراط الساخر. وكان يمكن للحوار ان يتوقف عند هذا الحد، كما تفعل عدة محاورات من محاورات أفلاطون، عند الانتصار السلبي على المريض وعلى المجتمع الذي يفضله. ولكن بقية الحاضرين في **الجمهورية**، بمن فيهم ثراسيماخس، يتبعون سقراط إلى دهاليز رأسه (إن صح التعبير) ويتأملون هناك شكل الدولة العادلة. وغالباً ما يكون الفعل الكوميدي عند أرسطوفانس ساخراً، ولكننا نجد في **الأخارنيين** كوميديا يُدْعى البطل فيها باسم له مغزى هو ديكايوبولس (المدينة الفاضلة أو المواطن الفاضل) ويقيم سلاماً خاصاً مع إسبرطة ويحيي عيد ديونايسوس الهادىء مع عائلته، ويقيم مثالاً من النظام الاجتماعي الذي يسوده الاعتدال في كل شيء، مثالاً يظل قائماً على المسرح طوال المسرحية، ويطرد من قربه غريبو الأطوار وضيّقو الأفق والنصابون والأشرار. أي أننا نجد هنا فعلاً من الأفعال الكوميدية النمطية صور في أقدم مسرحية كوميدية نملكها بوضوح لا يقل عن أي تصوير له ظهر بعدها.

أما النمط الشيكسبيري من الكوميديا الرومانسية فيتبع تراثا أسسه [جورج] بيل وطوره كل من [روبرت] غرين و[جون] للي ويتصل بأواصر مع المسرحية الشعائرية الموسمية التي تنتمي إلى تراث العصور الوسطى. وقد ندعو هذا النوع من المسرحيات مسرحيات العالم الأخضر الذي تدخل حبكته في الثمية الشعائرية التي تصور انتصار الحياة والحب على اليباب، ففي مسرحية **الفيرونيان** يصبح فالنتاين قائداً لعصبة من الخارجين على القانون في غابة، وتجتمع بقية الشخصيات في الغابة وينقلبون إلى مذهبها. أي ان فعل الكوميديا يبدأ في عالم يصور على أنه العالم العادي وينتقل إلى العالم الأخضر، ويمر في تحول هناك يتم فيه الحل الكوميدي، ثم يعود إلى العالم العادي. والغابة في هذه المسرحية هي الشكل الجنيني لعالم الجنيات الذي نجده في **حلم ليلة صيف**، وعالم غابة آردن في **كما تهوى**، وغابة وندسر في **نساء وندسر المرحات**، والعالم الرعوي الذي يسود بوهيميا الأسطورية التي تقع على شاطيء البحر في **حكاية الشتاء**. كل هذه المسرحيات الكوميدية تحتوي على الانتقال الايقاعي ذاته

من العالم العادي إلى العالم الأخضر فعودة إلى العالم العادي. أما في **تاجر البندقية** فان العالم الثاني يتخذ شكل بيت بورشيا الغامض في بلمونت، بما فيه من صناديق سحرية وموسيقى سماوية تنبعث منه في الفصل الخامس. ونلاحظ أيضاً ان هذا العالم الثاني غائب من المسرحيتين الكوميديتين اللتين يسودهما قدر أكبر من السخرية، وهما **كل ما ينتهي بخير خير** و**الصاع بالصاع**.

يملأ العالم الأخضر المسرحيات الكوميدية برموز انتصار الصيف على الشتاء كما هو واضح في **ضاع جهد الحب** حيث يتخذ الصراع الكوميدي شكل المناظرة القروسطية ما بين الشتاء والربيع في النهاية، وهناك في **نساء وندسر المرحات** طقس مفصل يصور هزيمة الشتاء يعرفه المشتغلون بالفولكلور باسم «إخراج الموت» ويكون فولستاف ضحيته. ولا شك ان فولستاف قد شعر انه أدّى كل ما يمكن ان يطلب من روح من أرواح الخصب بعد أن القي في الماء وألبس ملابس السحرة وطرد من البيت تتبعه اللعنات وأخيراً وضع عليه رأس حيوان وكوي بالشموع.

تكون الأرض التي تنتج البعث في الشعائر والأساطير شخصية أنثوية عادة، وما نجده من موت وبعث أو من اختفاء وانسحاب في الكوميديا الرومانسية مما يتصل ببني البشر يدور بشكل عام حول شخصية البطلة. والحقيقة القائلة ان البطلة غالباً ما توصل المسرحية إلى حلها الكوميدي عن طريق تنكرها على هيئة صبي حقيقة مألوفة. والمعاملة التي تلقاها هيرو في **الجعجعة** وهلنا في **كل ما ينتهي بخير خير**، وتاييسا في **بركليس** وفديلي في **سمبلين** وهرميوني في **حكاية الشتاء** تدل على تكرار حيلة يزداد عدم الاكتراث بجعلها معقولة مع الزمن بحيث ينتج عن ذلك ازدياد الوضوح في ملاحح شخصية بروسرباين. وهذه أمثلة شيكسبيرية على الثيمة الكوميدية التي تتضمن الهجوم الشعائري على شخصية أنثوية مركزية، وهي ثيمة تمتد منذ عهد ميناندر حتى أوبرات الصابون*

* تعبير تلفزيوني يدل على المسلسلات العائلية الّتي تروق لربات البيوت (ويبدو أن شركات الصابون كانت أكثر من يستغل هذه المسلسلات لحشر دعاياتها فيها).

المعاصرة. والعديد من مسرحيات ميناندر لها عناوين تتشكل من كلمات تدل على ما حصل للبطلة من أذى، ويقال إن الصيغة التي تتحكم بأوبرات الصابون هي: «ضع البطلة خلف الكرة الثامنة[٤٦] واتركها هناك»*. وقد يجري تناول الثيمة تناولاً هيناً مرحاً كما في قصيدة **اغتصاب الجديلة** [لألكزاندر بوب] أو تناولا محموماً كما في [رواية] **باميلا** [لرتشردسن]. لكن ثيمة البعث ليست محصورة بالسياق الأنثوي، فعودة الشباب لشخصية الأب في **فرسان** أرسطوفانس والثيمة المشابهة في **كل ما ينتهي بخير خير** المستمدة من الموتيف الفولكلوري الخاص بشفاء الملك العنين تخطران على البال بسهولة.

ان للعالم الأخضر مثائل لا في عالم الشعائر الخصيب فقط بل في عالم الأحلام الذي نخلقه من رغائبنا، فعالم الأحلام هذا يصطدم بحماقات العالم المتعثرة العمياء التي تملأ عالم التجربة، بأثينا ثيسيوس [في **حلم ليلة صيف**] وقوانين الزواج الحمقاء فيها، بالدوق فردرك وطغيانه السوداوي [في **كما تهوى**]، بليونتس وغيرته المجنونة [في **حكاية الشتاء**]، بحزب البلاط ومكائدهم ومؤامراتهم [في **العاصفة**]، ولكنه عالم يثبت انه من القوة بحيث يفرض شكل الرغبة على عالم التجربة، وهكذا تبين الكوميديا الشيكسبيرية بوضوح لا تفوقها فيه أية قصة نمطية أخرى، الوظيفة العليا للأدب، ألا وهي تصوير عالم الرغبة لا على أنه مهرب من «الواقع» بل على انه الشكل الأصيل للعالم الذي تسعى الحياة البشرية لمحاكاته.

ننتقل مع المرحلة الخامسة من مراحل الكوميديا، وهي مرحلة استبقنا بعض ثيماتها فعلاً، إلى عالم أشد إيغالا في الرومانسية، عالم لم يصل بعد إلى مرحلة الطوباوية ولكنه أشد إيغالا في العالم الأركادي، عالم هدأت فيه الروح الاحتفالية

---

* التعبير مأخوذ من لعبة البليارد، وهو يعني هنا وضع البطلة في مأزق دائم (لأن حل المأزق يعني انتهاء المسلسل، بينما تتصف الاوبرات الصابونية هذه بأنها تدوم سنوات عديدة دون تقدم يذكر نحو الحل).

وازدادت فيه الميول التأملية، عالم لم تعد النهاية الكوميدية فيه مسألة الطريق التي ستصل بها الحبكة إلى نهايتها بل صارت ألصق بزاوية النظر التي ينظر النظارة منها إلى الأمور. وعندما نقارن مسرحيات شيكسبير التي تنتمي إلى المرحلة الرابعة بمسرحياته الرومانسية التي تنتمي إلى المرحلة الخامسة نلاحظ كيف ان الفعل الجاد أنسب للنوع الأخير: انها مسرحيات لا تتفادى المأساة بل تحتويها. ويبدو أن الفعل ليس مجرد انتقال من «حكاية شتاء» إلى الربيع، بل من عالم أدنى يسوده الاضطراب إلى عالم أعلى يسوده النظام، والمشهد الأخير في مسرحية **حكاية الشتاء** يجعلنا نفكر لا بمجرد الحركة الدوارة من المأساة والغياب إلى السعادة والاياب، بل بالتحول الجسماني والتحول من نوع من الحياة إلى نوع آخر. والمادة المسرحية التي يتكون منها مشهد التعرف في كل من **بركليس** و**حكاية الشتاء** يبلغ من قدمها انها قد تبدو «جديرة بصفير النظارة استهجاناً لقدمها»*، وهي مادة يبدو أنها يصعب تصديقها ومع ذلك فإنها في محلها تماماً، مادة تنتهك الواقع وتأخذنا في الوقت ذاته إلى عالم من البراءة الطفولية ظل دائماً يروق للفكر أكثر من الواقع.

يشعر القاريء أو المشاهد في هذه المرحلة أنه يرتفع فوق مستوى الفعل، أنه في وضع يحاكيه كُرِسْتُفَر سْلايْ [في **ترويض النمرة**] محاكاة ساخرة. ونحن ننظر إلى مكائد كليون ودايونايزا في **بركليس** وحزب البلاط في **العاصفة** باعتبارها مكائد نوعية أو تصرفات إنسانية نمطية: ونرى الفعل أو دلالاته المأساوية على الأقل كما لو أن هذا الفعل مسرحية ضمن مسرحية نراها في كل أبعادها في الوقت ذاته. أي اننا باختصار نرى الفعل من وجهة نظر عالم أعلى وأنظم. ومثلما ان عالم الغابة عند شيكسبير هو الرمز المعتاد لعالم الحلم الذي يتعارض مع عالم التجربة ويفرض شكله عليه فان الرمز المعتاد للعالم الفوضوي الأدنى هو البحر الذي يجري انقاذ أشخاص المسرحية أو جزء هام منهم منه. وتضم

---

* يرد هذا البيت في **حكاية الشتاء**، ٥:٣:١١٦.

مجموعة الكوميديات «البحرية» **كوميديا الأخطاء**، **الليلة الثانية عشرة** و**بركليس والعاصفة**، ومع أن **كوميديا الأخطاء** مستمدة من إحدى مسرحيات بلاوتس إلا أنها أقرب إلى عالم أبيولَيس منها إلى عالم بلاوتس في صورها الشعرية، وفعلُها الرئيس، بانتقاله من تحطم لاحدى السفن وانفصال الشخصيات إلى اجتماع شملها في معبد في إفسس، يتكرر في بركليس، وهي مسرحية أتت بعد **كوميديا الأخطاء** بزمن طويل. ومثلما أن العالم الثاني غائب من المسرحيتين الكوميديتين «الاشكاليتين»، فان الفعل المسرحي في اثنتين من مجموعة المسرحيات «البحرية» وهما **الليلة الثانية عشرة** و**العاصفة**، يجري في العالم الثاني. اما **العاصفة** فيبدو أنها تقدم لنا الفعل ذاته وقد انعكست اتجاهاته لأن جميع شخصيات المسرحية تتبع بروسبرو إلى منتجعه فيتكون هناك نظام اجتماعي جديد.

هذه المراحل الخمس من الكوميديا قد ينظر إليها باعتبارها سلسلة من الخطوات في حياة مجتمع نال الخلاص، فالكوميديا ذات السخرية الخالصة تعرض علينا هذا المجتمع في طفولته وقد قمطه المجتمع الذي سوف يزال وكاد يخنقه. أما الكوميديا الدونكيشوتية فتصور هذا المجتمع في طور المراهقة: تصوره على انه ما يزال غير قادر على فرض نفسه لأنه ما يزال جاهلاً بحال الدنيا. لكن المرحلة الثالثة تصل بنا إلى بداية النضج وينتصر فيها المجتمع؛ وفي المرحلة الرابعة صار هذا المجتمع ناضجاً ثابتاً. بينما صار المجتمع في المرحلة الخامسة جزءاً من النظام المستقر الذي كان موجوداً منذ البداية، وهو نظام يقترب بالتدريج من الاجواء الدينية ويبدو انه يبتعد شيئاً فشيئاً عن التجربة الانسانية برمتها. وعند هذه النقطة تنتقل الكوميديا غير المقربة [بالمعنى الدانتوي]، وهي رؤيا فردوس دانتي، من دائرة قصصنا إلى عالم الأسطورة الرؤيوي أو المجرد فوقها. وندرك عند هذه النقطة أن أشد مسرحيات بلاوتس الكوميدية فجاجة من حيث الصيغة الكوميدية لها نفس البنية التي نجدها في الأسطورة المسيحية المركزية ذاتها بما تصوره من ابن إلهي يحاول تهدئة غضب الأب ويخلص ما هو في الوقت ذاته مجتمع وعروس.

عند هذه النقطة أيضاً تدخل الكوميديا الحقة مرحلتها السادسة أو الأخيرة، وهي مرحلة انهيار المجتمع الكوميدي وتفككه. وتصبح الوحدات الاجتماعية في هذه المرحلة صغيرة غريبة، لا بل قد تقتصر على فرد واحد. وتبرز هنا الاماكن السرية المحمية، والغابات التي يلفها ضوء القمر، والوديان المعزولة، والجزر السعيدة، مثلما تبرز أجواء التأمل الرومانسية وحب الغيبيات والعجائب، والاحساس بانفصال الفرد عن الوجود الروتيني. ونكون في هذا النوع من الكوميديا قد تركنا عالم الألمعية والملكة النقدية اليقظة إلى نقيضها، إلى الجدية النبوية التي تعطينا الرعشة اللذيذة إذا ما استسلمنا لها غير عابئين بمنطقها. وهذا هو عالم قصص الأشباح، وقصص الإثارة، وقصص الرومانس القوطية، وما وصفه ويسمانز، على مستوى أشد رهافة وذكاء، في الانسحاب الابداعي الذي صوره في رواية **ضد الطبيعة** A Rebours . فالصرامة somberness التي تحيط بديز إسينت، بطل الرواية، لا علاقة لها بالمأساة: وديز إسينت هاو يبحث عن المتعة. لقد قطع المجتمع الكوميدي الشوط كاملاً من الطفولة إلى الموت، وصارت الأساطير المتصلة نفسانياً بالعودة إلى الرحم أساطير مناسبة تماماً لمرحلته الأخيرة.

## قصة الصيف : الرومانس

ان قصص الرومانس أقرب الأشكال الأدبية لحلم تحقيق الرغبة، ولذا فإن دورها الاجتماعي يتصف بالمفارقة الغريبة. فالطبقة الحاكمة أو طبقة المثقفين تميل في كل عصر إلى التعبير عن مثلها بشكل من أشكال الرومانس حيث يمثل الأبطال الفاضلون والبطلات الجميلات تلك المثل ويمثل الأشرار التهديدات التي تقف في سبيل تحقيقها. وهذه هي الخصيصة العامة لقصص الرومانس الفروسية في العصور الوسطى، وقصص الرومانس الارستقراطية في عصر النهضة، وقصص الرومانس البرجوازية منذ القرن الثامن عشر، وقصص الرومانس الثورية في روسيا المعاصرة. ومع ذلك فهناك عنصر «بروليتاري» أصيل في الرومانس أيضاً لا يقتنع بأي من الأشكال التي ذكرناها، لا بل ان هذه الأشكال نفسها تدل على انه مهما يكن التغيير الذي يحصل في المجتمع

عظيماً فإن الرومانس ستستمر في الظهور، باقية على جوعها، باحثة عن آمال ورغائب جديدة لتطعم منها. والصفة الطفولية الدائمة في الرومانس يدل عليها الحنين المتشبث الغريب للماضي والبحث عن عصر ذهبي خيالي في الزمان أو المكان. وبقدر ما وصل إليه علمي فإن الأدب الانكليزي لم يشهد فترة خاصة بالأدب القوطي، ولكن قائمة الكتاب الذين حاولوا إحياء الاتجاه القوطي يمتد على مدى عمر هذا الأدب من الشاعر الذي كتب [ملحمة] **بيولف** حتى كتاب هذه الأيام.

ان عنصر الحبكة الأساسي في الرومانس هو المغامرة، وهذا يعني ان الرومانس بطبيعتها تسلسلية تتابعية، ولذا فإننا نعرفها أفضل من خلال القصة بأفضل ما نعرفها من خلال الدراما. وهي في أشد أشكالها سذاجة شكل لا ينتهي[٤٧] ينتقل فيه البطل المركزي الذي لا يتطور ولا يشيخ من مغامرة إلى أخرى حتى يتهاوى المؤلف نفسه تعباً. ونحن نرى هذا الشكل في قصص الصور المسلّية في الصحف حيث تستمر الشخصيات الأساسية سنوات طويلة في حالة من الخلود المجمَّد. ولكن ليس هناك من بين الكتب ما يضاهي استمرارية الصحيفة، وما أن تحصل الرومانس على شكل أدبي حتى تحصر نفسها في سلسلة من المغامرات الثانوية التي تؤدي إلى المغامرة الكبرى أو المغامرة الذروة، وهي عادة مغامرة تذكر منذ البداية ينهي إكمالها القصة. وقد ندعو هذه المغامرة الكبرى، هذا العنصر الذي يعطي الرومانس شكلها الأدبي، السعي quest .

من الواضح ان الشكل التام من الرومانس هو السعي الناجح، وهذا الشكل التام له مراحل ثلاث: مرحلة الرحلة الخطرة والمغامرات الأولية الصغيرة؛ ثم مرحلة الصراع الحاسم، وهو عادة يتخذ شكل معركة يموت فيها البطل أو عدوه أو كلاهما؛ واخيراً مرحلة الارتفاع بالبطل. وقد ندعو هذه المراحل على التوالي ـ باستعمال المصطلحات الاغريقية[٤٨]: agon أو النزاع، pathos أو الصراع المميت، و anagnorisis أو الاكتشاف: اكتشاف البطل الذي اثبت بطولته حتى ولو لم يتمكن من النجاة من الموت. وهكذا نجد في الرومانس تعبيراً أوضح عن المرور في صراع فنقطة الموت الشعائرية فمشهد التعرف

الـذي اكتشفنـاه في الكـوميديا. وتتكـرر هذه البنية الثـلاثية في العديد من خصائص الرومانس ـ في تكرار كون البطل الناجح هو الابن الثالث مثلاً او الثالث الذي يأخذ على عاتقه مهمة السعي، او انه ينجح في المحاولة الثالثة، وهي تظهر بشكل أكثر مباشرة في الايقاع ذي الايام الثلاثة بما يتخللها من موت فاختفاء فبعث وهو الايقاع الذي نجده في أسطورة أتيس وغيره من الآلهة التي تموت، وقد دخل هذا الايقاع في قصة الفصح عند المسيحيين.

والسعي الـذي يتضمن الصراع يعتمد على وجود شخصين: البطل وعدوه (وقد يكون من الضروري أن أذكر لفائدة بعض القراء أنني قرأت المقالة المدرجة تحت كلمة Protagonist [البطل] في كتاب **استعمال الانكليزية الحديثة*** لفاولر). وقد يكون العدو إنساناً عادياً، ولكن كلما اقتربت الرومانس من الاسطورة كلما ازدادت الصفات الالهية التي تتصـل بالبـطل وازداد اتصـاف العـدو بالصفـات الجهنمية الأسطورية. والشكل المركزي من أشكال الرومانس هو الشكل الجدلي: فكل شيء مركز على الصراع بين البـطل وعـدوه، وكـل قيم القاريء مرتبطة بالبطل. ومن هنا كان بطل الرومانس مثيلاً للمخلص الأسطوري الذي يأتي من عالم علوي وكان عدوه مثيلاً للقوى الجهنمية التي تأتي من العالم السفلي. لكن النزاع يحصل في عالمنا نحن ـ أو يدور حوله، وهو عالم يقع في الوسط ويتصف بحركة الطبيعة الدوارة. ومن هنا دخل القطبان المتضادان في دورة الـطبيعـة في التضـاد القـائم بين البـطل وعـدوه. والعـدو يرتبط بالشتاء والظلام والاضطراب والجدب والحياة التي يخيم عليها السبات والشيخوخة، بينما يرتبط البطل بالـربيع والفجـر والنظام والخصب والقوة والشباب. وبما أن كل الظواهر الدوارة قابلة

---

* ظل هذا الكتاب عمدة الباحثين عن اللغة الانكليزية الفصحى لسنوات كثيرة منذ أن نشر لأول مرة عام ١٩٢٦. والسبب الكـامن وراء هذه الجملة المعترضـة هو أن فاولر يبين في المقالة الصغيرة المذكورة أن protagonist في اللغة اليونانية (مصدر الكلمة) لا تعني البطل بل تعني الممثل الذي يمثل الدور الرئيس في المسرحية بغض النظر عن عنصر البطولة أو الموقف الأخلاقي الذي يمثله، أما فراي فيمضي في استعمال الكلمة بمعنى البطل رغم تحذير فاولر.

للارتباط بعضها ببعض أو بمطابقة إحداها للأخرى فإن أي محاولة لاثبات ان هذه القصة الرومانسية أو تلك تشبه ـ على سبيل المثال ـ أسطورة الشمس أو لا تشبهها أو ان البطل يشبه الاله الشمس او لا يشبهه ستكون من قبيل إضاعة الوقت. فإن كانت قصة تدخل في هذا الحقل العام فأغلب الظن ان الصور الدوارة ستكون موجودة فيها، والصور الشمسية هي في العادة صور بارزة من بين الصور الدوارة. وإن عاد بطل الرومانس من سعيه متنكراً وآطَّرح أسمال الشحاذين وتقدم أمام الناس بإزار الأمير القرمزي البهي*، فليس يعني ذلك أننا هنا إزاء ثيمة انحدرت من الأسطورة الشمسية: كل ما هنالك أن هذه حيلة التقريب الأدبية. فالبطل يفعل شيئاً قد نربطه ـ إن شئنا ـ وقد لا نربطه بأسطورة الشمس وهي تعود مع الفجر. وإن كنا نقرأ القصة قراءة النقاد باحثين عن المباديء البنيوية فإننا سوف نجري الربط لأن المثيل الشمسي يفسر سبب كون فعل البطل حادثة مؤثرة وتقليدية. أما إذا كنا نقرأ القصة من أجل المتعة فلن يعنينا أمر هذا الربط: أقصد أن عنصراً غامضاً يسبق مرحلة الإدراك الواعي(٤٩) في استجابتنا سيكفينا مؤونة الربط هذه.

ميزنا الأسطورة عن الرومانس بقدرة البطل على الفعل: فهو في الأسطورة الحقة إله، وهو في الرومانس الحقة إنسان. لكن هذا التمييز أَحَدُّ في اللاهوت منه في الشعر، وتنتهي كل من الأساطير وقصص الرومانس إلى الصنف العام من الأدب المسمى بأدب خلق الأسطورة. على أن اضفاء الصفات الالهية على الأشخاص المهمين في الأسطورة يميل إلى إعطاء الأسطورة ميزة اخرى أشرنا لها من قبل وهي احتلال موقع أساسي في الفكر المعتمد canonical **. فمعظم الثقافات تنظر إلى بعض القصص نظرة تقديسية

---

* يلخص فراي هنا قصة الأوديسة طبعاً.

** أخذ هذا المصطلح يحتلُّ مكاناً بارزاً في الكتابات النقدية الحديثة. ولتوضيحه نقول مثلاً إن الأعمال الشيكسبيرية المعتمدة هي تلك التي يتفق النقاد على أنها من تأليف شيكسبير فعلاً. وإن ضيقناه اخترنا من أعمال شيكسبير تلك التي نعتبرها أهم ما يمثله كالمآسي الأربع الكبرى مثلاً، وإن وسعناه ضمناً تحته كل تلك الأعمال الاليزابيثية ذات الروح الشيكسبيرية، وإذا استعملنا الاصطلاح في المجال الديني قلنا إن الأعمال التي يقبلها تراث ما على انها تمثله دون غيرها هي التي تمثل الـ canon (أي التراث المعتمد) ومسألة الاعتماد هذه تحكمها ظروف تاريخية معقدة تؤثر على ما يضم إلى ما يعتمد وما يستبعد منه.

تفوق ما عداها إما لأنها تعتبرها صحيحةً تاريخياً أو لأنها أخذت تحمل قدراً أكبر من غيرها من المعاني الفكرية. وهكذا نجد أن قصة آدم وحواء في جنة عدن ذات قيمة معتمدة بالنسبة للشعراء في التراث الغربي بغض النظر عن إيمانهم بتاريخيتها أو عَدَمِهِ. لكن السبب وراء القدر الأعظم من العمق الذي تتصف به الأساطير المعتمدة ليس هو التراث فقط بل هو أيضاً قدرتها التي تفوق غيرها على إتاحة الفرصة للمطابقة الاستعارية، والأسطورة في النقد الأدبي هي عادة المفتاح الاستعاري لما يجري في الرومانس من تقريب، ومن هنا جاءت أهمية أسطورة السعي في الكتاب المقدس في الصفحات التالية. ولكن نظراً لما هناك من ميل للتهذيب والوعظ عند الأساطير المعتمدة فإن القصص المتوارثة والحكايات الشعبية غالباً ما تحتوي على تركيز كبير للمعاني الأسطورية بسبب ضعف الرقيب الديني فيها بالمقارنة مع الأساطير المعتمدة.

والشكل المركزي لقصة السعي الرومانسي هو ثيمة قتل التنين التي تمثلها قصتا القديس جورج وبيرسِيَس اللتان ذكرناهما من قبل. وفيهما نجد أرضاً يحكمها ملك عاجز تقدمت به السن وقد تعرضت للهلاك على يدي تنين بحري تقدم له فتاة إثر أخرى لكي يبتعلها إلى أن يحل دور بنت الملك: وهنا يصل البطل ويقتل التنين ويتزوج البنت ويخلف الملك على العرش. ونجد هنا ـ كما هي الحال في الكوميديا ـ نسقاً بسيطاً يضم عناصر معقدة عديدة. والمماثلات الشعائرية للاسطورة توحي بأن التنين هو عقم الأرض نفسها وأن عقم الأرض موجود في سن الملك وعجزه الجنسي، ذلك الملك الذي يعاني أحياناً من جرح أو مرض عضال، مثل أمفورتاس عند فاغنر [في أوبرا **بارسفال**]. ووضعه يشبه وضع أودنيس وقد تغلب عليه خنزير الشتاء، والجرح الذي يتعرض له أدونيس في فخذه حسبما يرويه التراث هو أقرب ما يكون إلى الإخصاء من الناحيتين الرمزية والتشريحية.

وفي الكتاب المقدس هناك تنين بحري يدعى اللوياثان عادة، يوصف بأنه عدو المسيح وبأن المسيح سيقتله في «يوم الرب». واللوياثان هو مصدر العقم الاجتماعي،

ويتطابق مع كل من مصر وبابل ظالمتي بني إسرائيل، وهو يوصف في سفر أيوب بملك ابناء الكبرياء. كما انه يرتبط ارتباطاً وثيقاً فيما يبدو مع العقم الطبيعي لعالم الخطيئة، ومع العالم الملعون، عالم الصراع والفاقة والمرض الذي يقذف الشيطان بأيوب والأفعى بآدم إليه. ويكاد الوحي الذي يتلقّاه أيوب في سفر أيوب أن يقتصر على أوصاف للوياثان هو وقريب له لا يكاد يقل عنه بشاعة هو بهيموث*. أي يبدو أن هذين الوحشين يمثلان نظام الطبيعة الذي تعرض للسقوط والذي يسيطر عليه الشيطان سيطرة جزئية. (وأنا أحاول تفسير سفر أيوب بالشكل الذي وصلنا فيه، معتبراً أن المسؤول عن صيغته الحالية لا بد انه كان له غرض ما لوضعه فيها. والتخمينات الخاصة بمن كتب الكتاب أصلاً أو ماذا عنى أصلاً لا فائدة منها لأن هذه هي الصيغة الوحيدة التي نعرفها والتي كان لها أثر على أدبنا). أما في سفر الرؤيا فهناك مطابقة تامة بين اللوياثان والشيطان والأفعوان. وهذه المطابقة هي أساس الكناية المفصلة الخاصة بقتل التنين في الرموز المسيحية، وهي الكناية التي يكون البطل فيها هو المسيح (الذي غالباً ما تمثله الرسوم واقفاً على وحش طريح) والوحش هو الشيطان، والملك العاجز هو آدم الذي يصبح المسيح ابنه، بينما تمثل العروس المخلصة الكنيسة.

وإذا ما كان اللوياثان كل العالم الذي تعرض للسقوط، عالم الخطيئة والموت والطغيان الذي سقط إليه آدم، فإن معنى ذلك أن ابناء آدم يولدون ويعيشون ويموتون داخل بطنه. وإذا كان المسيح سيخلصنا بقتل اللوياثان، فإنه سوف يطلق سراحنا. ونحن نلاحظ في الصيغ الشعبية من قصص قتل التنين كيف أن ضحايا التنين غالباً ما يخرجون منه أحياء بعد قتله. كذلك إذا كنا داخل التنين ويأتي البطل لمساعدتنا فإن ذلك يشكل صورة للبطل وهو يدخل جوف التنين المفتوح مثل يونس (الذي قبله المسيح صورة أولى عن نفسه)، ويعود مع من خلصهم خلفه. من هنا جاءت رموز تأنيب الجحيم Harrowing of Hell . والجحيم غالباً ما يرمز له في نظام الرموز الدينية «بجوف قرش هرم تحفه

* يرجح المفسرون أن المقصود بهذا الحيوان هو فرس الماء.

الأسنان» حسبما تصفه إشارة حديثة له. وهناك صيغ دنيوية لرحلات داخل الوحوش في أعمال تبدأ من لوقيان إلى يومنا هذا، ولربما كان لحصان طروادة ذاته صلات بهذه الثيمة في الأصل. وتعتبر صورة المتاهة الملتفة المظلمة التي تمثل أحشاء التنين صورة طبيعية، وهي صورة تظهر كثيراً في قصص السعي البطولية، خاصة في قصة ثيسيوس. والصيغة التي يقل عنصر التقريب فيها عن قصة ثيسيوس كانت سترينا إياه وهو يخرج من المتاهة على رأس موكب من شباب أثينا وشاباتها كانوا قدموا ضحايا للماينوتور. ويسافر البطل في العديد من الأساطير الشمسية أيضاً سفراً خطراً في عالم سفلي يشبه المتاهة تملأه الوحوش ما بين المغيب والشروق. وقد تصبح هذه الثيمة مبدأ بنيويا في القصة على أي مستوى من مستويات الحذق. فقد نجدها في قصص الجنيات وقصص الأطفال؛ ولو ابتعدنا في الواقع عن توم سوير [كما يفعل الناظر إلى لوحة من اللوحات أحياناً] لرأينا صبياً يتيماً يخرج من كهف كالمتاهة مع صبية، تاركاً وحشاً يأكل الخفافيش مأسوراً خلفه. ولكن هنري جيمس يستعمل الثيمة نفسها في أعقد قصصه المتأخرة التي تتصف بالغموض، وهي قصة **الاحساس بالماضي** حيث يرمز للعالم السفلي الذي يشبه المتاهة هذه المرة بفترة من الماضي لا يتحرر البطل منها إلا بالتضحية بالبطلة التي هي بمثابة أريادني، كما يظهر في هذه القصة أيضاً موتيف الأخوين اللذين يتصلان بنوع من السحر التآلفي*، كما هي الحال في العديد من القصص الشعبية.

يقود موسى، الذي تماثل شخصيته المسيح المخلص، قومه في العهد القديم من مصر. ويطابق حزقيال ما بين فرعون مصر واللوياثان. أما إنقاذ إبنة الفرعون موسى الرضيع فيعطي فرعون جانباً من دور الأب القاسي الذي يسعى لقتل البطل، وهو دور يؤديه هيرود الغاضب في مسرحيات الخوارق. ويتيه موسى وبنو إسرائيل في متاهة الصحراء وبعد ذلك ينتهي حكم الشريعة [الموسوية] ويتحقق الدخول إلى أرض الميعاد على يد يشوع

* يقصد بهذا النوع من السحر المبدأ القائل إن الأشياء تنتج مثيلاتها وإن الاشياء المتصلة تظل تؤثر على ما كانت تتصل به عند الانفصال. انظر الفصل الخاص بجذور السحر في تلخيص غاستر للغصن الذهبي، ص٣٥ وما بعدها.

الذي يتطابق اسمه مع اسم يسوع. وهكذا فعندما يطلب الملاك جبريل من العذراء أن تدعو ابنها يسوع فإن المعنى التايبولوجي* هو أن عصر الشريعة [الموسوية] قد انتهى وأن الانطلاق نحو أرض الميعاد على وشك أن يبدأ. هناك إذن اسطورتان من أساطير السعي في الكتاب المقدس تتحدان في المركز، أسطورة تكوين ورؤيا، وأسطورة خروج وطوبى millennium . في الأولى يطرد آدم من جنة عدن ويفقد نهر الحياة وشجرتها ويتيه في متاهة التاريخ البشري إلى أن يعاد إلى حاله الأولى على يدي المخلِّص Messiah . وفي الثانية يطرد إسرائيل من إرثه ويتيه في متاهتي الأسر المصري والبابلي حتى يعود إلى حاله الأولى في أرض الميعاد. ولذا فإن جنة عدن وأرض الميعاد تتطابقان من الناحية التايبولوجية مثلما أن الطغيان المصري والبابلي يتطابقان مع تيه الشريعة [الموسوية]. **والفردوس المستعاد**(٥٠) تتناول غواية المسيح من قبل الشيطان وهذا، كما يقول لنا ميكائيل في الفردوس المفقود، هو الشكل الصحيح لأسطورة قتل التنين المسندة إلى المخلص Messiah . فالمسيح هو في وضع إسرائيل تحت الشريعة يتجول في البرية: ونصره [أي المسيح] فتح لأرض الميعاد [بالمعنى الروحي] الذي مثله سميه يوشع، وتشييد [لجنة] عدن في البرية.

واللوياثان وحش بحري عادة، وهذا يعني استعارياً انه هو البحر، والنبوءة التي تقول ان الرب سوف يصطاد اللوياثان في [سفر] حزقيال تتطابق مع النبوءة التي ترد في سفر الرؤيا وتقول ان البحر سوف يختفي. وبما أننا نسكن بطن اللوياثان، فإننا استعارياً تحت الماء. ومن هنا جاءت أهمية صيد السمك في الأناجيل وكان الرسل «صيادي رجال» يرمون بشباكهم في بحر هذا العالم. ومن هنا أيضاً جاء التطور اللاحق الذي أشارت له [قصيدة] اليباب وجعل آدم أو الملك العاجز «ملكاً صياداً» غير قادر على

---

* يقرأ المسيحيون معاني مسيحية في بعض أحداث العهد القديم بحيث يجعلونها «تبشر» بأعمال المسيح، وهذا ما يفعله فراي باستمرار حتى حين لا يكون العمل الذي يقرأه هو العهد القديم. ويدعو المفسرون المسيحيون هذا النوع من القراءة التايبولوجية. ولولا أننا خصصنا اصطلاح القراءة التأويلية لمصطلح آخر في الكتاب لاستخدمناه هنا.

الصيد. وتربط القصيدة نفسها إنقاذ بروسبرو لمجتمع من البحر في **العاصفة** ربطاً يناسب المقام تماماً. وهناك أعمال كوميدية أخرى بدءاً من [مسرحية] **ساكنتالا** إلى الحبْل Ru-dens [لبلاوتس] يستخرج فيها شيء لا غنى عنه للفعل او لمشهد التعرف من البحر. وما أكثر أبطال قصص السعي، ومنهم بيولف، الذين يقومون بأعظم أعمالهم البطولية تحت الماء. وينتمي الاصرار على قدرة المسيح على السيطرة على البحر إلى هذه الزاوية نفسها من الرموز. وبما ان اللوياثان، بصفته تجسيداً لعالم الخطيئة، يضم كل أشكال الحياة أسيرة في داخله، فإنه ـ بوصفه البحر ـ يضم كل المطر ـ مانح الحياة ـ حبيساً فيه، ذلك المطر الذي ينبيء مجيئه بمقدم الربيع. والحيوان الوحشي الذي يبتلع كل الماء في العالم ثم يجري تعذيبه أو خداعه أو اجباره على قذفه هو من عناصر القصص الشعبية المفضلة، وهناك خلف قصة الخليقة في سفر التكوين صيغة قريبة منها تعود إلى بلاد ما بين النهرين. والعديد من الأساطير الشمسية تمثل الاله الشمس وهو يبحر في زورق على سطح عالمنا هذا.

وإذا ما كان اللوياثان ـ اخيراً ـ هو الموت وكان على البطل أن يدخل جسد الموت فإن على البطل أن يموت، وإذا ما اكتمل سعيه فإن المرحلة الأخيرة منه هي ميلاد جديد إن تصورناه حركة دوارة أو بعث ان تصورناه حركة جدلية. وفي المسرحيات التي تروي سيرة القديس جورج يموت البطل في معركته مع التنين ويعيده إلى الحياة طبيبا، وتتكرر هذه الرموز في كل أساطير الآلهة الذين يتعرضون للموت، وهكذا يكون هناك أربع نواح لا ثلاث لأسطورة السعي. الأولى هي ال agon أو النزاع نفسه والثانية هي ال pathos أو الموت الذي غالباً ما يقضي على البطل والتنين. والثالثة هي اختفاء البطل، وهي ثيمة كثيراً ما تأخذ شكل sparagmos أو التمزيق. ويوزع جسم البطل أحياناً على اتباعه، كما في رموز القربان المقدس، ويوزع أحياناً على العالم الطبيعي كما في قصص أورفيوس، وخاصة في قصص أوزايرس. والرابعة هي العودة أو التعرف على البطل، وفي هذه الناحية تتبع المسيحية الشعائرية المنطق الاستعاري: فأولئك الذي اخذوا، في عالم الخطيئة، نصيبهم من جسد مخلصهم الذي وزع عليهم، يتحدون مع جسده عند قيامه.

ان القصص النوعية الأربع التي نتناولها هنا، وهي الكوميديا والرومانس والمأساة والسخرية، قد تبدو الآن وجوهاً أربعة لأسطورة مركزية[٥١] توحدها. فالـ Agon أو النزاع هو أساس ثيمة الرومانس العليا، باعتبار ان أساس الرومانس سلسلة من المغامرات العجيبة، والـ Pathos أو الكارثة هي ـ سواء في النصر أو الهزيمة ـ ثيمة المأساة العليا. والـ Sparagmos أو الاحساس بأن البطولة والفعل المؤثر غائبان، أو غير منظمين أو مقضي عليهما بالهزيمة وان الاضطراب والفوضى يسودان العالم هو الثيمة العليا في السخرية والهجاء، وال Anagnorisis أوالتعرف على مجتمع ولد من جديد ينشأ منتصراً حول بطل ما يزال يلفه الغموض هو وعروسه هو ثيمة الكوميديا العليا.

لقد تحدثنا عن البطل المخلص باعتباره مخلصاً للمجتمع، لكن دوافع قصص السعي الرومانسية أقرب منالاً وجوائزها أكثر شيوعاً: فغالباً ما يحرس التنين كنزاً. ولقد ظل البحث عن كنز مدفون ثيمة رئيسة من ثيمات الرومانس منذ سلسلة قصص زيغفريد حتى رواية نوسترومو [لكونراد]، ومن غير المحتمل ان ينضب معينها في المستقبل القريب. والكنز يعني الثروة، وهي في قصص الرومانس التي تنحو منحى الأسطورة غالباً ما تعني الثورة بشكليها المثاليين: القوة والحكمة. والعالم السفلي، أي العالم الذي يقع داخل التنين أو خلفه، غالباً ما تسكنه عرّافة قادرة على التنبؤ بالغيب، وهو مكان فيه أماكن للنبوءة وفيه أسرار كتلك التي كان وودن* مستعداً لتشويه نفسه لكن يعرفها. والتشويه أو الاعـاقة الجسدية التي تضم ثيمتي التمزيق والموت الشعائري، غالباً ما يكون الثمن للحصول على حكمة فائقة أو قوة خارقة، كما هي الحال بالنسبة للحداد الكسيح ويلاند أو هيفستس، وفي قصة مباركة يعقوب. وكتاب ألف ليلة وليلة مليء بالقصص التي قد نطلق عليها تعبير «تفسير أسباب العاهات». ثم ان ثواب المسعى هو في العادة عروس أو تشكل العروس جزءاً منه. لكن شخصية العروس يكتنفها الغموض: فصلتها النفسية بالأم في الفنتازيا الأوديبية أوضح فيها مما هي في الكوميديا. وهي غالباً ما توجد في مكان

* هو كبير الآلهة في التراث الجرماني، يقابل أودين في الأساطير الاسكندنافية.

خطر محرم او ممنوع مثل جدار النار الذي يحجب برونهلده، وجدار الشوك الذي يحمي الحسناء النائمة، وغالباً ما يجري انقاذها ـ طبعاً ـ من أحضان شخص آخر غير مرغوب فيه هو في الأغلب الأعم ذكر مسن، او من عمالقة، أو لصوص، أو سواهم من الغاصبين. وتتكرر ثيمة محو العار عن البطلة بشكل بارز في الرومانس كما في الكوميديا، وهو عار يتخذ اشكالاً متعددة تبدأ من «السيدة القبيحة» في «قصة المرأة القادمة من باث» لتشوسر حتى البغي التي غفر لها في سفر هوشع. وتنتمي العروس «السوداء الجميلة» في نشيد الأنشاد إلى هذه الفئة.

تضم قصة السعي الرومانسية مثائل لكل من الطقوس والأحلام، وتظهر الطقوس التي درسها فريزر والأحلام التي درسها ينغ شبهاً كبيراً في الشكل نتوقعه من بنيتين رمزيتين تماثلان الشيء ذاته. ولو ترجمنا قصة السعي الرومانسية إلى لغة الأحلام لقلنا إنها تمثل بحث اللبيدو أو الذات الراغبة عن الإشباع الذي سوف يخلصها من مخاوف الواقع ويحتوي ذلك الواقع. وأعداء المسعى هم غالباً أشخاص مخيفون: عمالقة، مردة، سحرة، ساحرات، وكلهم ذوو أصول أبوية. لكن الشخصيات الأبوية التي جرى تخليصها وتحريرها تدخل في القصة أيضاً مثلما تدخل في قصص السعي النفسية التي نجدها عند كل من فرويد وينغ. ولو ترجمناها إلى لغة الطقوس لقلنا ان قصة السعي الرومانسية تمثل انتصار الخصب على اليباب. والخصب يعني الطعام والشراب، الخبز والخمر، الجسد والدم، وحدة الذكر والأنثى. والأشياء الثمينة التي يعود بها البطل من مسعاه أو يراها أو يحصل عليها نتيجة لذلك المسعى تمزج أحياناً ما بين الصلات الطقسية والصلات النفسية. فالكأس المقدسة على سبيل المثال تتصل برموز القربان المقدس المسيحية. وهي تتصل بمصدر الطعام الذي لا ينضب مثل قرن الخير او تنحدر منه، وهي، شأنها شأن غيرها من الكؤوس والأواني المجوَّفة، ذات مشابه جنسية أنثوية، يقابلها فيما يقولون[٥٢] الرمح الذي يقطر دماً. وتتكرر المزاوجة بين الطعام الصلب والمنعشات السائلة في الشجرة التي تصلح للأكل وفي ماء الحياة في الرؤيا الكتابية.

قد نعتبر الكتاب الأول من **ملكة الجن** أقرب محاكاة في الأدب الانكليزي لثيمة المسعى الرومانسي الكتابية ـ أقرب حتى من كتاب **رحلة الحاج** الذي يشبهه من حيث أن كليهما يشبهان الكتاب المقدس. وأي محاولة لمقارنة بنين وسبنسر دون الرجوع إلى الكتاب المقدس أو لتقصّي أوجه الشبه بينهما لمصدر مشترك واحد هو قصص الرومانس الـدنيوية لا بد أن تكـون ضرباً من ركوب الرأس. ففي رواية سبنسر لمسعى القديس جورج، القـديس الـذي تعتبـره إنكلترة حامياً لها، يمثل البطل الكنيسة المسيحية في إنكلترة، ولذا فإن سعيه محاكاة لسعي المسيح. وفارس الصليب الأحمر عند سبنسر تقوده سيدة أسمها أونا (التي يحجب وجهها خمار أسود) إلى مملكة أبويها التي دمرها تنين. وهذا التنين له حجم غريب ـ أليغورياً على الأقل. ويقال لنا إن والدي أونا سيطرا «على العالم» إلى أن «دمر التنين أرضهما كلها وطردهما». أي أن والدَيْ أونا هما آدم وحواء، ومملكتهما هي [جنة] عدن أو العالم الذي لم يتعرض للسقوط، والتنين الذي هو عالم السقوط برمته، هو اللوياثان[٥٣]، أفعوان [جنة] عدن، وهو الشيطان، وهو وحش سفر الرؤيا. وهكذا تكون رسالة القديس جورج، التي هي تكرار لرسالة المسيح، هي إقامة [جنة] عدن وسط البرية وإعادة انكلترة إلى وضع [جنة] عدن عن طريق قتل التنين. وهذا الربط ما بين انكلترة مثالية وبين [جنة] عدن، وهو ربط يدعمه تراث من الحكايات التي تروى عن جزر سعيدة تقـع في المحيط الغـربي مثلمـا يدعمه الشبه القائم بين قصة الهسبـريديس وقصـة [جنة] عدن ـ هذا الربط يجري في الأدب الانكليزي منذ نهاية مسرحية غرين **الخوري بيكن** Friar Bacon إلى نشيد بْليك عن «القدس» على الأقل. ويماثل تجوال القديس جورج برفقة أونا أو بدونها تجوال بني اسرائيل في البرية ما بين مصـر وأرض الميعاد وهم يحملون تابوت العهد، ويبدون مع ذلك استعدادهم لعبادة العجل الذهبي.

تدوم المعركة مع التنين ثلاثة أيام بطبيعة الحال. وفي نهاية كل من اليومين الأولين يغلب القديس جورج فيستمد العزيمة من ماء الحياة أولاً ثم من شجرة الحياة. ويمثل هذان العنصـران سرين من الأسـرار المقـدسـة قبلتهما الكنيسة بعد إصلاحها. وهما

العنصران الموجودان في جنة عدن اللذان سيعودان للإنسان في عالم الرؤيا، كما ان لهما علاقة عامة بالقربان المقدس. وعلامة القديس جورج هي الصليب الأحمر على أرضية بيضاء، وهو العلم الذي يحمله المسيح في نظام الرموز التقليدي عندما يعود منتصراً من تنين الجحيم المغلوب. كما ان اللونين الأحمر والأبيض يرمزان إلى ناحيتين من نواحي الجسد بعد قيامه، إلى اللحم والدم، أو الخبز والخمر، وقد يتصلان عند سبنسر صلة تاريخية بوحدة الوردتين الحمراء والبيضاء في رأس الكنيسة الحاكم [يقصد الملكة إليزابث الأولى]. والصلة بين الجانبين المقدس والجنسي في رمزية الحمرة والبياض تتضح في السيمياء التي من الواضح ان سبنسر كان مطلعاً عليها، وفيها تعرف مرحلة حاسمة من مراحل استخراج إكسير الخلود باتحاد الملك الأحمر والملكة البيضاء (أو زواجهما).

يتبع رسم الشخصيات في الرومانس بنيتها الجدلية العامة، وهذا يعني أن قصص الرومانس لا تحفل كثيراً بالدقة والتعقيد. وتميل الشخصيات إما إلى مساندة السعي أو إلى معارضته. فإن ساندته صورت تصويراً مثالياً واعتبرت ببساطة شخصيات كريمة أو نقية، وان وقفت في سبيله صورت تصويراً كاريكاتيرياً على أنها شخصيات شريرة أو جبانة. من هنا تميل الشخصية النمطية في الرومانس إلى ان تجد نقيضها الاخلاقي في مواجهتها، مثل القطع البيضاء والسوداء في لعبة الشطرنج. والقطع «البيضاء» في الرومانس، أي المجموعة التي تناضل في مسعاها، تماثل مجموعة المتواضعين في الكوميديا مع ان الكلمة ما عادت مناسبة لأنه لا مكان للسخرية في الرومانس. لكن قصص الرومانس تضم مثيلاً لشخصية «المتواضع» الحدوب المنزوي في الكوميديا وهي شخصية «الشيخ الحكيم» كما يدعوه ينغ، من أمثال بروسبرو وميرلن، أو الراهب في مسعى سبنسر الثاني، وهو غالباً ما يكون ساحراً يؤثر على مجرى الامور التي يكون رقيباً عليها. ومع أن آرثر في **ملكة الجن** ليس شيخاً، إلا أنه يؤدي هذه الوظيفة ذاتها. ونظيره الأنثوي شخصية أمومية تتصف بالحكمة والقدرة على قراءة الغيب، وكثيراً ما تكون عروساً ممكنة مثل سولفغ في **بيرغنت** [لابسن] تجلس في بيتها دون جلبة بانتظار ان يكمل البطل

جولاته ليعود لها. وهذه الشخصية هي غالباً السيدة التي تمَّ السعي من أجلها أو تنفيذاً لطلبها. وتمثلها ملكة الجن عند سبنسر وأثينا في قصة بِرْسِيس. وهذان هما ملك القطع البيضاء وملكتها مع أن القدرة على الحركة معكوسة طبعاً في لعبة الشطرنج الحقيقية. والعيب في جعل شخصية الملكة سيدة البطل بأي معنى سوى المعنى السياسي هو أنها تفسد المتعة التي تنتج من لقائه بالحسناوات اللواتي يعانين من المحن اثناء رحلته واللواتي كثيراً ما يجدهن مربوطات عاريات على صخور أو أشجار، مثل أندروميدا أو أنجليكا عند أريوستو. وهكذا فإننا قد نجد استقطاباً بين سيدة الواجب وسيدة المتعة ـ وقد أشرنا إلى تطور متأخر لهذا الاستقطاب فيما لاحظناه من انقسام بطلات قصص الرومانس الفكتورية إلى بيضاوات وسمراوات. ومن الطرق السهلة للتخلص من هذه الورطة جعل البيضاء حماة السمراء: وبذلك نحصل على ثيمة المصالحة بعد العداوة والغيرة، كما هي الحال في قصة سايكي وفينوس عند أبيوليوس. أما إذا لم تحصل المصالحة فإن الأنثى الأكبر سناً تبقى هي زوجة الأب المخيفة القاسية التي تتحدث عنها الحكايات الشعبية.

أما الساحر الشرير والساحرة الشريرة، وهما عند سبنسر أركيماغو وديويسا، فهما ملك القطع السوداء وملكتها. وقد أصاب ينغ حينما دعى الملكة بالأم المرعبة؛ وهو يربطها بالخوف من السفاح وبالشمطاوات أمثال ميدوسا ممن يوحين بشيء من الانحراف الجنسي. والشخصيات المخلصة، باستثناء العروس، هي في العادة أضعف من أن تتحمل تصويراً قوياً. فالرفيق الأمين أو الشخصية الظل التي تتبع البطل تقف ضدها شخصية الخائن، وتجد البطلة نقيضها في شخصية السرينة أو الساحرة الجميلة، ويجد التنين نقيضه في الحيوانات الأليفة أو التي تمد يد المساعدة، وهي حيوانات كثيرة الظهور في الرومانس، ويحتل الحصان الذي يوصل البطل إلى مبتغاه مكان الصدارة من بينها. ويظهر النزاع الذي لاحظناه في الكوميديا بين الابن وأبيه في الرومانس أيضاً: وفي الكتاب المقدس يأتي آدم الثاني [يقصد المسيح] لانقاذ الأول، وينجز غالاهاد النقي في سلسلة قصص الكأس المقدسة ما فشل أبوه غير النقي في تحقيقه.

أما الشخصيات التي لا تنتمي إلى التعارض الأخلاقي ما بين البطولة والشر فهي بوجه عام أرواح من أرواح الطبيعة أو توحي بها. وهي تمثل الحياد الأخلاقي لعالم الطبيعة الأوسط من ناحية وتمثل من الناحية الثانية عالم الأسرار الذي يلمح ولا يرى، ويبتعد عنا إذا ما اقتربنا منه. ومن الشخصيات الأنثوية التي تنتمي إلى هذا النوع حوريات الحكايات الكلاسيكية الخجلات وتلك المخلوقات الغامضة التي تكون بمثابة البنات، ومنهن فلوريمل عند سبنسر وبيرل عند هوثورن، وكندري عند فاغنر وريما عند هدسن. وهناك تنوع أكثر قليلاً بين من يناظرهن من الذكور. ويعتبر موغلي عند كبلنغ أشهر الصبية الذين يعيشون في البرية؛ ولقد عاش رجل أخضر في كل غابة من غابات العصور الوسطى في إنكلترة، ظهر أحياناً على شكل روبن هود وأحياناً على شكل الفارس في مغامرة غاون؛ و«المتوحش» الذي يمثله ساتيرين عند سبنسر كان من شخصيات عصر النهضة المفضلة، بينما ظل العملاق الأخرق، ولكن المخلص، بشعره الأشعث يهبع* بلطف في قصص الرومانس على مرِّ القرون.

تعتبر هذه الشخصيات بشكل من الأشكال من أبناء الطبيعة الذين يمكن أن يستغلوا لخدمة البطل، كما يخدم فرايدي [روبنسن] كروزو، ولكنهم يحتفظون بسرية أصلهم. وهم غالباً ما يظهرون، بوصفهم خدماً للبطل أو أصدقاء له، قدرة عجيبة على الاتصال بالطبيعة مما يتميز به عادة بطل الرومانس. والمفارقة التي تكمن في كون العديد من أبناء الطبيعة هؤلاء شخصيات «خارقة للطبيعة» لا يضير الرومانس بقدر ما يضير المنطق. فالجنية التي تحب المساعدة، والميت الذي لا ينسى الجميل، والخادم العجيب الذي يتصف بالقدرات التي يحتاجها البطل في الأزمات - كل هؤلاء من الشخصيات الشائعة في الحكايات الشعبية. وهي صيغ رومانسية مكبرة من شخصية العبد الحيال في الكوميديا، ومن مهندس الفعل عند المؤلف، ويدعو جيمس ثيربر هذا النوع من الشخصيات Golux في **الساعات الثلاث عشرة**، وليس هناك ما يمنع من إدخال هذه الكلمة في لغة النقد الأدبي.

---

* هبع: مشى مشياً بليداً (اللسان).

يبدو أن ثمة في الرومانس، كما في الكوميديا، أربعة أقطاب لرسم الشخصيات؛ فنزاع البطل مع عدوه يماثل النزاع الكوميدي بين المتواضع والدعي. ونجد في الأرواح الطبيعية التي بحثناها تواً المثيل الرومانسي لشخصية الهازل أو مدير الاحتفال في الكوميديا: أي أن وظيفتها هي زيادة حدة الحالة النفسية الرومانسية وتزويدها بنقطة تتمركز حولها. وبقي علينا أن نرى إن كانت هنالك شخصية في الرومانس تماثل نمط الفظ أو الساذج في الكوميديا، وهو رافض الاحتفال أو الأحمق الساذج.

من شأن هذا النوع من الشخصيات أن ينبه إلى النواحي الواقعية في الحياة كالخوف أمام الخطر، مما يهدد وحدة الجو النفسي في الرومانس. والقديس جورج وأونا عند سبنسر يرافقهما قزم يحمل كيساً فيه «بعض الضروريات». وليس هذا القزم بالخائن على غرار حامل الكيس الآخر يهوذا الاسقريوطي، بل هو «خواف» يحث على التراجع كلما تجهمت الأمور. ويمثل هذا القزم مع ما يحمل من ضرورات في عالم أحلام الرومانس شكل حياة اليقظة العملية وقد اضمحلت وضعفت: وكلما ازدادت واقعية القصة كلما ازدادت أهمية هذه الشخصية حتى تصل إلى أعظم أشكالها في سانتشو بانثا عندما يتذبذب البندول في الدون كيشوت ويصل إلى قطبه الآخر، ونجد في غير هذه من القصص الرومانسية الحمقى والظرفاء وقد أبيح لهم إظهار الخوف وإطلاق التعليقات الواقعية، ويشكلون صماماً محلياً للأمان لكي يعبّر الواقع من خلاله به عن نفسه دون إفساد تقاليد الرومانس. ويأخذ السير ديناذان على نفسه أداء دور كهذا عند مالوري الذي يفسر لنا الموقف بقوله ان السير ديناذان هو في واقع الأمر فارس كريم إضافة إلى كونه ظريفاً من الظرفاء. ولذا فإنه عندما أطلق النكات «ضحك الملك ولانسلوت حتى كادا يعجزان عن الجلوس» ـ وهذا التلميح بالضحك الهستيري الذي تجاوز حده مناسب تماماً من الناحية النفسية

وللرومانس، شأنها شأن الكوميديا، ست مراحل منفصلة، تشكل، في حركتها من منطقة المأساة إلى منطقة الكوميديا، مجموعتين من ثلاث لكل منهما، تماثل المراحل الثلاث الأولى منهما المراحل الثلاث الأولى من مراحل المأساة وتمثل المراحل الثلاث

الثـانية المـراحـل الثـلاث الثـانية من مراحـل الكوميديا التي بحثناها من وجهة النظر الكوميدية. وتشكل المراحل سلسلة دوارة في حياة البطل الرومانسي.

والمرحلة الأولى هي أسطورة ميلاد البطل وهي أسطورة درست مورفولوجيتها [أي تطور أشكـالهـا] بشيء من التفصيل[٥٤] في الفولكلور. وغالباً ما تتصل هذه الأسطورة بفيضان أو طوفان، وهو الرمز المعتاد لبدء الدورة أو نهايتها. وكثيراً ما يوضع البطل الرضيع في صندوق أو زورق يطفو فوق أمواج البحر كما في قصة بيرسيس. ثم تنقل الأمواج البطل إلى اليابسة كما في فاتحة بيولف او يجري إنقاذه من بين القصب والنباتات النامية على ضفـة نهـر، كما في قصة موسى. ويظهر هذا المنظر الطبيعي الذي يضم الماء والزورق والقصب في بداية رحلة دانتي التي تأخذه إلى أعلى جبل المطهر حيث نجد ايحاءات كثيرة بأن النفس هي في تلك الحقبة وليد رضيع. اما على اليابسة فيجري إنقاذ الرضيع اما على يدي حيوان أو من حيوان، والعديد من الأبطال ترضعهم حيوانات الغابة قبل اشتداد عودهم. وعندما يبدأ فاوست عند غوته بالبحث عن هِلِنا فإنه يبحث بين قصب بينيوس ثم يجد قنطوراً حملها إلى برّ الأمان على ظهره عندما كانت طفلة.

تتصل هذه الصورة نفسياً بالجنين في الرحم، على اعتبار ان عالم ما قبل الميلاد يعتبر في الكثير من الأحيان عالماً سائلاً؛ بينما تتصل أنثروبولوجياً بصورة بذور الحياة الجديدة وقد دفنت في عالم الثلج أو المستنقع الميت، ويرتبط كنز التنين المحفوظ بهذه الحياة الغامضة للرضيع وقد ضمه صندوق. وقد ظلت الحقيقة التي تقول إن المصدر الحقيقي للثروة هو الخصب الممكن او الحياة الجديدة، سواء أكانت نباتية أم إنسانية ـ ظلت تتردد في الرومانس منذ أقدم الأساطير إلى [قصة] رسكن **ملك إله الذهب**، وما معالجة رسكن للثورة في كتبه الاقتصادية إلا شرح وتعليق على هذه الحكاية من حكايات الجن، وهناك ربط مماثل بين الكنز الدفين والحياة الطفولية بشكل أكثر إقناعاً في رواية **سايْلَس مارنـر** [لجـورج إليوت]. ولقـد تناولنا فيما سبق التاريخ الطويل لثيمة النسب المجهول من يوريبديس إلى دكنز.

ترتبط نهـاية دورة تاريخية وبداية أخرى برمزين متماثلين في الكتاب المقدس. فهنـاك أولاً الطوفـان الـذي يعم العـالم والسفينة التي تضم كل إمكانـات الحياة في المستقبل وتطفو على الأمواج؛ وهناك ثانياً قصة الحشد المصري الذي يغرق في البحر الأحمر وبني اسرائيل وقد اطلق إسارهم ويحملون تابوت [العهد] في البرية، وهي صورة اتخـذ منهـا دانتي أساسا لرموز التطهير عنده. والعهد الجديد يبدأ بصورة الرضيع في المدود، والتراث الذي يصور العالم الخارجي مغطى بالثلج يربط الميلاد بهذه المرحلة العليا نفسهـا. بعد ذلك تتتابع صور الربيع العائد، فصور قوس القزح في قصة نوح، واستخراج الماء من الصخر من قبل موسى، وتعميد المسيح، كلها تظهر حركة الدوران من مياه الموت الشتوية إلى المياه التي تعيد الحياة. وتنتمي طيور العناية الربانية، وهي الغـراب والحمامة في قصة نوح، والغربان التي تطعم إيليا في البرية، والحمامة التي ترفرف على يسوع، إلى هذه المجموعة من الرموز.

وكثيراً ما يكون هناك أيضاً بحث عن الطفل الذي لا بد من إخفائه في مكان سري. وبما أن البطل ذو نسب مجهول فإن أبوّته غالباً ما تظل سرية، ويظهر أبٌ مزيف يسعى لقتل الطفل، وهذا هو دور أكريسيوس في قصة برسيس، وكرونوس الذي يحاول ابتلاع أطفـالـه في الأسطورة الهزيودية، وفرعون قاتل الأطفال في العهد القديم، وهيرود في العهد الجديد. أما في ما ظهر من قصص بعد ذلك فإن شخصية هذا الأب الزائف تمتزج في شخصية العم الشرير الغاصب الذي يظهر عدة مرات في أعمال شيكسبير. وهكذا تكون الأم ضحية الغيرة، وتتعرض للاضطهاد أو للافتراء مثل أم برسيس أو كونستانس في «قصة رجل القانون» [لتشوسر]. وهذه الصيغة وثيقة الصلة نفسياً بثيمة التنافس بين الابن وأبيه المكروه للاستحواذ على الأم. وقد ظلت ثيمة الفتاة المفترى عليها التي تطرد من البيت هي وطفلها من قبل أبيها، لتواجه عالماً يكسوه الثلج في العادة، ثيمة تستدر الدموع من نظارة المسـرحيات الميلودرامية الفكتـورية، وتشمـل التـطورات الأدبية لثيمة الأم المـطاردة في الفتـرة ذاتهـا الايزا وهي تعبر الثلج في كوخ العم توم وآدم بيد [لجورج إليوت]، وبعيداً عن الحشد الغاضب [لهاردي]. كذلك فان شخصية الأم الزائفة، أو

زوجة الأب المعروفة، شائعة تماماً: وتكون ضحيتها في العادة انثى، وما ينتج عن ذلك من نزاع جرى تصويره في الكثير من قصائد البالاد والقصص الشعبية من نوع قصة سندرلا. أما الأب الصحيح فيجري تصويره أحياناً بوصفه رجلاً فاضلاً أو معلماً تقدمت به السن: وهذه هي العلاقة بين بروسبرو وفرديناند وبين خيرون Chiron القنطور وأخيل. أمـا نظير الأم الحقيقية فيظهر في شخصة ابنة فرعون التي تتبنى موسى. وفي الأنماط القصصية التي تقترب من الواقع أكثر تتكلم شخصية الوالد القاسي [أو الوالدة القاسية] بصوت الرأي العام المتزمت أو تتخذ شكله.

تنقلنا المرحلة الثانية إلى شباب البطل البريء، وهي مرحلة نعرفها آكثر ما نعرفها من قصة آدم وحواء في [جنة] عدن قبل السقوط. ويقدم لنا الأدب في هذه المرحلة عالماً رعـوياً أركـاديا هو في العـادة غابة تبعث السرور، تملأها المساحات الخالية والوديان الظليلة والجداول الرقراقة والقمر وغير ذلك من الصور التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب الانثـوي أو الأمومي من الصور الجنسية. واللونان النَّسَبِيّان heraldic هنا هما الأخضر والـذهبي، وهمـا تقليدياً لونـا الشبـاب الذي لن يدوم: وهنا تخطر على البال قصيدة سانـدبـرغ بين عالمين. وهـذا العـالم غالباً ما يكون عالماً من السحر أو من القانون المرغوب، ويميل إلى التمركز حول بطل شاب ما يزال يخيم عليه الأبوان ويحيط به رهط من الرفاق الشبان. وهنا يتخذ النمط الأعلى للبراءة الجنسية لا شكل الزواج بل شكل الحب «العفيف» الذي يسبق الزواج او حب الأخ لأخته أو حب صبي لرفيقه. ولذا فان الاحساس بالقرب من المحرمات الأخلاقية كثير الظهور مثلما هو في قصة عدن ذاتها مع ان هذا العهد يستعاد إلى الذاكرة في المراحل اللاحقة بوصفه عهداً سعيداً ضاع او عصراً ذهبياً مضى. وتصور لنا حكاية راسيلاس لجونسن وإليانورا لبو وكتاب ثل لبْليك شيئاً أقرب إلى الجنة السجن أو إلى العالم الذي لم يولد بعد وتود الشخصيات المركزية أن تهرب منه إلى عالم أدنى، ويتكرر هذا الشعور بالملل وبالرغبة في دخول عالم الفعل والحركة في كتاب تناول هذه المرحلة تناولا تفصيلياً أكثر من أي كتاب سواه في الأدب الانكليزي ـ ألا وهو كتاب إندمين لكيتس.

تتخذ ثيمة الحاجز الجنسي في هذه المرحلة أشكالاً عديدة: فأفعوان [جنة] عدن يعود إلى الظهور في [رواية] **القصور الخضراء** [لهدسن]، وهناك حاجز من نار يفصل أموريت عن حبيبها سكودامور عند سبنسر. وفي نهاية المطهر تعود النفس إلى طفولتها البريئة أو عصرها الذهبي المضاع، وبعد ذلك يجد دانتي نفسه في جنة عدن يفصله نهر ليثي [النسيان] عن فتاته ماتلدا، كما نجد النهر الفاصل في قصة وليم مورس الغريبة **النّهر المفرِّق** The Sundering Flood حيث يكفي سهم أطلق عبره للرمز للصلة الجنسية، وفي قصيدة **قبلاي خان** التي تتصل بصلة وثيقة بقصة [جنة] عدن في **الفردوس المفقود**، وبقصة **راسيلاس**، هناك «نهر مقدس» تتبعه رؤيا بعيدة لحسناء تغني. وتبدأ قصة بيير لملفل بمحاكاة ساخرة لهذه المرحلة، ويكون البطل ما يزال تحت تأثير أمه التي يدعوها أخته. وهناك قدر كبير من صور هذا العالم في الكتاب السادس من **ملكة الجن**، خاصة في قصتي ترسترام وباستوريلا.

والمرحلة الثالثة هي ثيمة السعي العادية، التي بحثناها أعلاه، ولا تحتاج إلى شرح إضافي في الوقت الحاضر. اما المرحلة الرابعة فتماثل المرحلة الرابعة من مراحل الكوميديا، وفيها نرى المجتمع السعيد وهو يطل علينا طوال أحداث القصة بدلاً من ظهوره في اللحظات القليلة الأخيرة منه. والثيمة المركزية في هذه المرحلة من مراحل الرومانس هي الحفاظ على سلامة العالم البريء أمام هجمات التجربة. ولذا فإنها كثيراً ما تأخذ شكل الاليغوري الأخلاقية كما في **كومس** لملتن **والحرب المقدسة** لبَنْيَن والكثير من مسرحيات الأخلاق ومنها **قلعة الثبات** The Castell of Perseveraunce *. أما الخطة البسيطة التي اتبعتها **حكايات كانتربري**، حيث ينصب النزاع الوحيد على الحفاظ على جو العطلة والاحتفال ضد المشاحنات، فيبدو انها ـ لسبب او آخر ـ أقل شيوعاً.

والجسد السليم الذي يراد الدفاع عنه قد يكون جسد الفرد أو جسد الجماعة أو كليهما. أما الأول (أي جسد الفرد) فنجده موضوع أليغوري الاعتدال temperance في

* مجهولة المؤلف؛ تعود إلى بدايات القرن الخامس عشر.

الكتـاب الثاني من **ملكة الجن**، وهو كتاب يشكل استكمالاً طبيعياً للكتاب الأول(٥٥) ويتناول الثيمة الأصعب، ثيمة تعزيز البراءة البطولية في هذا العالم بعد أن تم المسعى العظيم الأول. والعدوّان اللدودان لغايون فـــارس الاعتدال هما أكراسيا، سيدة جنينة اللذة Bower of Bliss ، ومامُن. ويمثل هذان «الجمال والمال» بوصفهما وسيلتين تحولتا إلى غايتين خارجيتين. أما العقل المعتدل فخيره فيه لان من صفاته الأولى القناعة، ولذا فإنه ينتمي إلى ما دعوناه بالعالم البريء؛ بينما يبحث العقل الذي لا يعرف الاعتدال عن خيره في الأشياء الخارجية لعالم التجربة. وقد يدعى الاعتدال والافراط أمرين طبيعيين، ولكن الأول ينتمي إلى الطبيعة بوصفها نظاماً بينما ينتمي الثاني إلى الطبيعة بوصفها عالماً تعرض للسقوط. ويقوم إغراء كومَس للسيدة على مثل هذا الغموض في معنى الطبيعة. ومن الصور المركزية في هذه المرحلة من مراحل الرومانس صورة القلعة المحاصرة، ويمثلها عند سبنسر بيت ألما، وهو بيت يوصف وصفاً يقربه من حياة الجسم الانساني.

أما الجانب الاجتماعي من المرحلة ذاتها فيتناولها سبنسر في الكتاب الخامس من **ملكة الجن**، وهو الذي يروي حكاية العدالة، ويبين ان القوة هي الشرط الأول للعدالة مثلما أن القناعة هي الشرط الأول للاعتدال. ونصادف هنا في رؤيا أيزيس وأوزايرس صورة المرحلة الرابعة من الوحش الذي روضته العذراء وسيطرت عليه، وهي صورة تظهر لـمـامـا في الكتاب الأول في سياق الحديث عن أونا التي تروض الساتيرات والأسود. والصورة الكلاسيكية الأصلية لهذا الوحش هي صورة رأس غورغون على درع أثينا. وثيمة البراءة التي لا تقهر أو العذرية التي لا تنتهك ترتبط بصور مماثلة في الأدب مثل صورة الـطفل الذي يقود الوحوش الضارية في سفر أشعياء إلى صورة مارينا في المبغى في مسـرحية **بركليس**، كمـا تظهـر في القصص المتأخرة التي تصور البطل الذي لا تلين عريكتـه وقـد خضع أخيراً للبطلة. وتشكل محاكاة ساخرة لهذه الثيمة أساس مسرحية **ليزسْتراتا** [مُسَرِّحَةُ الجيش] لأرسطوفانس.

تماثل المرحلةُ الخامسةُ المرحلةَ الخامسةَ من الكوميديا، وهي مثلها تنظر من عل

إلى التجربة نظرة تأملية رعوية، وفيها تحتل دورة الطبيعة مكاناً بارزا في العادة. وتتناول هذه المرحلة عالماً يشبه عالم المرحلة الثانية، إلا ان جوه النفسي هو جو الانسحاب التأملي من الفعل أو مرحلة تالية له وليس جو التهيؤ الشبابي له. وهذا العالم، على شاكلة عالم المرحلة الثانية، عالم إيروسي ولكنه يصور التجربة وقد فهمت، وليس بوصفها سراً من الأسرار. وهذا هو عالم معظم قصص الرومانس التي كتبها مورس وعالم **رومانس بلايْذديل** لهوثورن، والبراءة الحكيمة الناضجة في **قصة الراهب** [لتشوسر]، ومعظم الصور التي نجدها في الكتاب الثالث من **ملكة الجن**، ونلاحظ في هذا الكتاب الأخير، مثلما نلاحظ في المسرحيات الرومانسية التي كتبها شيكسبير في أواخر حياته، خاصة في **بركليس**، وحتى في **العاصفة**، أن هناك ميلا لترتيب الشخصيات في طبقات أخلاقية. والمخلصون من العشاق يحتلون الدرجة العليا من سلم ما قد يدعى بالمماثلات الجنسية التي تنحدر في درجات مختلفة من الشبق والوله والانحراف (أرغانت وأوليفانت عند سبنسر؛ أنتيوكس وابنته في بركليس). ويتفق هذا الترتيب للشخصيات مع النظرة التأملية المنفصلة نحو المجتمع في هذه المرحلة.

والمرحلة الأخيرة في الرومانس، كما في الكوميديا، هي المرحلة السادسة أو مرحلة التأمل. وهي مرحلة تظهر في الكوميديا المجتمع الكوميدي وقد انقسم إلى وحدات صغيرة أو إلى أفراد. وهي في الرومانس تؤذن بانتهاء الحركة من مغامرة الفعل إلى مغامرة الفكر. ومن الصور المركزية في هذه المرحلة، وهي من الصور المفضلة لدى ييتس، صورة الشيخ في برجه، او الناسك الوحيد وقد استغرقته دراسة علم الغيب أو السحر. اما على الصعيد الأشيع والأقرب إلى حياة الناس فإن هذه المرحلة تأخذ ما قد ندعوه بالقصة المطمئنة: وهي قصة الرومانس المتصلة جسمانياً بالأسرّة المريحة أو بالكراسي التي تحيط بالمدفأة أو البقع الدافئة المريحة بشكل عام. ومن الصفات المميزة لهذه المرحلة شيوع «الحكاية» بعد وضع الكلمة بين علامات اقتباس، حيث نبدأ بمنظر افتتاحي نجد فيه عدداً صغيراً من الأشخاص اللطفاء ثم يبدأ أحدهم برواية القصة الحقيقية. ففي رواية **دورة اللولب** [لهنري جيمس] نجد عدداً كبيراً من المدعوين يروون

قصصاً عن الأشباح في بيت ريفي، ثم يترك بعضهم الحفلة وتبقى منهم مجموعة صغيرة أكثر ائتلافاً تتحلق حول حكاية هامة. وهذا التخلص الأدبي من المتعلمين [في مقابل العارفين] يتفق تماماً مع روح هذه المرحلة وتقاليديها. والأثر الذي تتركه هذه الحيلة هي تقديم القصة من خلال ضباب تأملي مسترخ يسلينا ولا يجابهنا كما تجابهنا المأساة المباشرة.

تنتمي مجموعات الحكايات التي تنشأ حول المأدبة مثل **الديكامرون** [لبوكاشيو] إلى هذه المرحلة. وحكاية **الجنة الأرضية** لمورس مثال خالص عليها: وفيها يجري تشخيص عدد من الشخصيات النموذجية في أساطير اليونان والثقافات الشمالية على هيئة مجموعة من الشيوخ الذين هجروا العالم خلال العصور الوسطى ورفضوا أن ينصبهم الناس ملوكاً أو آلهة، وأخذوا الآن يتبادلون أساطيرهم في أرض للأحلام لا نفع فيها ولا ضرر. وهنا ترتبط ثيمات الشيوخ الذين يعيشون حياة العزلة، والجماعة التي تجمعها أواصر الألفة القوية، والحكايات المرويّة معاً. كذلك يربط الترتيب الزمني لهذه الحكايات هذا الترتيب برموز الدورة الطبيعية. ومن المعالجات المركزة الأخرى لهذه المرحلة كتاب فرجنيا وولف **بين الفصول**، وفيها تمثل مسرحية تصور تاريخ الحياة الانكليزية أمام مجموعة من النظارة. وتصوِّر المسرحية هذا التاريخ لا على أنه تقدم إلى الأمام فقط بل على أنه دورة نهايتها جمهور النظارة أيضاً، كما أنهم بدايتها... كما تدل الصفحة الأخيرة.

ولقد نلاحظ منذ حلقة فاغنر* إلى القصص العلمية الحديثة ازدياد شعبية الطوفان بوصفه نموذجاً أعلى. ويتخذ هذا النموذج عادة شكل كارثة كونية تدمر المجتمع الروائي برمته باستثناء جماعة صغيرة تبدأ الحياة من جديد في بقعة محمية ما. وأوجه الشبه بين هذه الثيمة وثيمة الجماعة المؤتلفة التي نجحت في استبعاد بقية العالم عنها واضحة

---

* هذه سلسلة من أربع أوبرات هي ذهب الراين والفالكوريات وزيغفريد وغسق الآلهة كتبها فاغنر ما بين سنة ١٨٦٩ و ١٨٧٦ .

وضوحاً كافياً، وتعيدنا ثانيه إلى صورة الوليد الغريب الذي يطفو على البحر.

تبقى هناك نقطة مهمة واحدة في الرموز الشعرية تحتاج إلى نظر، الا وهي التمثيل الرمزي للنقطة التي يتفق فيها عالم الرؤيا غير المقرب وعالم الطبيعة الدوار، وهي النقطة التي نقترح تسميتها بنقطة التجلي. وأشيع الأمكنة التي تحصل فيها هي قمم الجبال أو الجزر أو الأبراج او المنارات او السلالم او الأدراج. والحكايات الشعبية والأساطير مليئة بالقصص التي تتكلم عن صلة أصلية بين السماء أو الشمس والأرض. وهناك سلالم من سهام، وحبال نقرتها الطيور الشريرة فقطعتها، وما إلى ذلك: وهذه القصص كثيراً ما تكون شبيهة بالقصص الكتابية عن السقوط[٥٦]، وعاشت عناصر منها في ساق الفاصولياء الذي يتسلقه جاك، وشعر رابنزل، وحتى في تلك النتفة الغريبة من الحكايات الشعبية التي تطوف بي كل مكان، والمعروفة باسم حيلة الحبل الهندي. والانتقال من عالم إلى آخر قد يرمز له بالنار الذهبية التي تنهمر من الشمس كما في الأساس الأسطوري لقصة دانائي* او بالاستجابة الانسانية لها، أقصد النار التي توقد على مذبح التضحية. و«الحشرة الذهبية» في قصة بو[٥٧] ا لتي تذكرنا بأن الجُعْلَ المصري كان من الرموز الشمسية، تنقذف من الأعلى في نهاية خيط يتدلى من محجر عين لجمجمة معلقة على شجرة، وتسقط فوق كنز مدفون، والنموذج الأعلى هنا يتصل اتصالاً وثيقاً بمجموعة الصور التي نحن بصددها، خاصة ببعض الصيغ السيميائية لها.

هناك في الكتاب المقدس سلم يعقوب الذي تربطه ملحمة الفردوس المفقود بالرسم التخطيطي لصورة الكون، وهو رسم يجعل الكون كرة تتدلى من السماء، وفيه فتحة من أعلاه. وهناك عدة تجليات على قمم الجبال في الكتاب المقدس أبرزها «تغير الهيئة» وترتبط به من الناحية التأويلية رؤيا رأس الفسجة التي هي نهاية الطريق عبر البرية والتي رأى موسى منها ارض الميعاد البعيدة. وقد ظل المكان الطبيعي لنقطة التجلّي قمة جبل تحت القمر، أدنى الأجرام السماوية، طالما قبل الشعراء التصوّر البطليموسي

---

* هبط لها زوس في قلعتها التي حبست فيها على هيئة مطر من الذهب، فخلّفت منه برْسِيس.

للكـون. وجبل المطهر عند دانتي جبل هائل به طريق تصعد لولبيا حوله، ويرى فوقه المسافر الذي يستعيد براءته بالتدريج ويتخلص من خطيئته الأصلية جنة عدن. ويتحقق عند هذه النقطة بالذات ذلك التجلي الرؤيوي الهائل في الأناشيد الختامية من كتاب **المطهر**. والاحساس بالكينونة ما بين العالم الرؤيوي من فوق والعالم الدوار من تحت موجود أيضاً، مثلما تقع من جنة عدن كل بذور الحياة النباتية نحو العالم بينما تمضي الحياة الانسانية قدماً.

وهناك في **ملكة الجن** رؤيا تشبه رؤيا رأس الفسجة عندما يتسلق القديس جورج جبل التأمل ويرى المدينة السماوية من بعيد. وبما أن التنين الذي يجب أن يقتله هو العالم الذي تعرض للسقوط فإن هناك مستوى من الأليغوري يمثل فيه التنين المسافة ما بينه وبين المدينة البعيدة. وفي الحادثة المشابهة لهذه عند أريوستو فإن الأصرة التي تربط بين قمة الجبل ومدار القمر أوضح. لكن أوسع تناول عند سبنسر لهذه الثيمة موجود في الكوميديا الميتافيزيقية الخلابة، وهي المعروفة باسم **نشيدي التحول** حيث ينحل النزاع ما بين الكينونة والصيرورة، بين جوبيتر والتحول، بين النظام والتغير، عند مدار القمر. وتتكون الأدلة التي يأتي بها التحول [شخصاً] من حركات الطبيعة الدوارة، ولكن الأدلة تنقلب ضده (ضدها)* ويثبت انه (انها) مبدأ من مبادىء النظام في الطبيعة وليس دليلاً على مجرد التغير. والعلاقة في هذه القضية ما بين الأجرام السماوية والعالم الرؤيوي ليست مطابقة استعارية مثلما هي في **فردوس** دانتي، على الأقل بوصفها تقليداً شعرياً بل هي علاقة مشابهة. فهي ما تزال ضمن عالم الطبيعة، ولا يظهر العالم الرؤيوي إلا في المقطع الشعري الأخير من القصيدة.

يعني اختـلاف المستويات هنا انه قد توجد أشكال مماثلة لنقطة التجلي. فقد تصور هذه النقطة على سبيل المثال بتعبيرات جنسية باعتبارها مكاناً للاشباع الجنسي

* سبب الاحتفاظ بالتذكير والتأنيث هنا هو أن Mutability في قصيدة سبنسر أنثى، والتحول بالعربية مذكر، واستبقاء هذا الاسم المجرد بحروف عربية على أنه اسم ليس حلاً لأن الاسم في الأصل يعني المعنى المجرد إضافة إلى كونه اسماً لشخصية أليغورية.

حيث لا توجد صورة رؤيوية بل إحساس بالوصول إلى قمة التجربة في الطبيعة. وهذا الشكل الطبيعي من نقطة التجلي يدعوه سبنسر جنائن أدونيس. ونجد هذا الاسم أيضاً عند كيتس في **إندمين**، وهو العالم الذي يدخله العاشقان في خاتمة قصيدة شلي **ثورة الاسلام**. وجنائن أدونيس، شأنها شأن [جنة] عدن عند دانتي، مكان للبذور يدخل فيه كل ما يخضع لدورة الطبيعة عند الموت وكل ما يخرج منها عند الولادة. وتمتليء قصائد ملتن المبكرة، مثلها مثل **نشيدي التحول**، بالاحساس بالفرق بين الطبيعة بوصفها نظاماً باركته العناية الربانية، وهي طبيعة موسيقى الأفلاك، وبين الطبيعة بوصفها عالماً تعرض للسقوط وتعمه الفوضى. وهو يرمز للطبيعة الأولى في **كومس** بجنائن أدونيس التي ينطلق منها الروح المكلف بحماية السيدة. والصورة المركزية لهذا النموذج الأعلى هي صورة فينوس وهي ترعى أدونيس، وهي صورة تشكل (حسب التمييز الحديث) المماثل الايروسي لصورة العذراء وابنها في السياق الأغابي

وقد التقط ملتن ثيمة رؤيا الفسحة في **الفردوس المستعاد**، وهي قصيدة تقوم على المبدأ الأولي من مباديء التأويل الكتابي الذي يرى أن أحداث حياة المسيح تكرر تاريخ بني إسرائيل. فبنو إسرائيل ذهبوا إلى مصر بناء على دعوة يوسف، ونجوا من ذبح الأبرياء. وانقطعت الصلة بينهم وبين مصر بواسطة البحر الأحمر، وانتظموا في اثنتي عشرة قبيلة، وتاهوا أربعين سنة في البرية، وتلقوا الشريعة في سيناء، وأنقذتهم حية من نحاس على راية، وعبروا نهر الأردن، ودخلوا أرض الميعاد تحت إمرة «يشوع الذي تدعوه الأمم يسوع». أما يسوع فذهب إلى مصر في طفولته يقوده يوسف [النجار] ونجا من ذبح الأبرياء، وجرى تعميده والتعرف على أنه المسيح، وتجول أربعين يوماً في البرية وجمع حوله اثني عشر من التابعين وألقى خطبه على الجبل، وأنقذ البشرية بموته على عمود، وبذا فتح أرض الميعاد كما فعل يشوع. وتماثل الغواية عند ملتن رؤيا الفسحة التي رآها

* يميز اللاهوتيون المسيحيون بين الحب الايروسي (وهو يتحقق في الجنس) وبين الأغابي أو «الوليمة المَحَبِّية» كما تدعوها رسالة يهوذا ١٢ بالعربية، وهي التي تتحقق فيها مشاعر المحبة والمساواة والإحسان.

موسى، مع فارق واحد هو ان النظرة تتجه الآن بالاتجاه المعاكس وتدل على ذروة طاعة يسوع للشريعة قبل ان يبدأ تخليصه الفعال للعالم. وتوحد سلسلة الغوايات ما بين العالم واللحم والشيطان وتضعها في شكل الشيطان الواحد. ونقطة التجلي هنا تمثلها قمة المعبد التي يسقط عنها الشيطان بينما يقف يسوع ثابتاً فوقها. ويذكرنا سقوط الشيطان بأن نقطة التجلي هي أيضاً النقطة العليا في عجلة الحظ، النقطة التي يسقط منها البطل المأساوي. ونحن نجد الاستعمال الساخر لنقطة التجلي في الكتاب المقدس في قصة برج بابل.

لقد اختفت صورة الكون البطليموسية في نهاية المطاف ولكن نقطة التجلي بقيت، رغم ان وضعها انعكس بشكل ساخر في الكتابات الأدبية الحديثة أو جرى تعديلها بحيث تناسب متطلبات العقل التي زادت تشدداً. فإذا أخذنا ذلك بنظر الاعتبار فقد نظل نرى النموذج الأعلى نفسه في المشهد الختامي الذي يتم على قمة جبل في مسرحية إبسن عندما نستيقظ نحن الموتى وفي الصورة المركزية من رواية فرجنيا وولف إلى المنار. وهذه الصورة تصبح الصورة المركزية الموحدة في الشعر المتأخر لكل من ييتس وإليوت. ويدل عنوان مثل البرج [ييتس] أو الدرج الدوّار [ييتس] على أهمية هذه الصورة عند الشاعر، وهناك تناسق تام بين الرموز القمرية والصورة الرؤيوية في البرج وفي «الابحار إلى بيزنطة» أما عند إليوت فهي اللهيب الذي تصله خطبة النار في اليباب في مقابل الدورة الطبيعية التي يرمز لها الماء. وهي أيضاً «الوردة الملتفة الاوراق» في الرجال الجوف. وتعيدنا قصيدة أربعاء الرماد إلى الدرج التطهيري الدوار، بينما تعيدنا [رباعية] لِتل غِدِنْغ إلى الوردة الملتهبة حيث نجد حركة هابطة للنار ترمز لها الألسنة الخمسينية من اللهب وحركة صاعدة ترمز لها نيران هرقل و«قميص النار».

## قصة الخريف: المأساة

وصلت نظرية المأساة إلى حد من النضج يفوق ما وصلته الأنواع الثلاثة الأخرى من القصص النوعية بفضل أرسطو كما تعودنا، ولذا فإن بوسعنا تناولها بإيجاز أشد لأن

الطريق مألوفة. فلولا المأساة لأمكن تفسير كل القصص الأدبية تفسيراً مقنعاً على انها تعبير عن الارتباطات العاطفية سواء اتخذت شكل إشباع للرغبة أو شكل التعبير عن النفور. أما القصة المأساوية فتضمن ـ إن جاز التعبير ـ صفة التجرد في التجربة الأدبية. ولقد كانت مآسي الثقافة اليونانية هي التي دخل من خلالها إلى حد كبير الاحساس بالأساس الطبيعي الحقيقي للشخصية الانسانية إلى الأدب. فالشخصيات في قصص الرومانس ما تزال في معظمها شخصيات حلمية؛ وهي في الهجاء تنحو إلى ان تكون أقرب إلى الكاريكاتير؛ وأفعالها في الكوميديا تخضع لمتطلبات النهاية السعيدة. أما في المأساة الناضجة فقد تحررت الشخصيات من الحلم تحرراً هو في الوقت ذاته قيد لأن نظام الطبيعة موجود. فمهما نثر المؤلف في المأساة من أشباح وساحرات وعرافات فإننا نعلم أن البطل المأساوي لا يستطيع ببساطة أن يفرك مصباحاً ليدعو جنّياً ليخلصه من ورطته.

ومن الأفضل والأسهل أن ندرس المأساة ـ كما درسنا الكوميديا ـ من خلال الدراما، ولكن المأساة ليست محصورة في الدراما ولا تقتصر على أفعال تنتهي بكارثة. فالمسرحيات التي تدعى عادة بالمآسي أو تلحق بهذا النوع الأدبي تنتهي بالسلام أو السكينة مثل مسرحية سمبلين [لشيكسبير]، أو حتى بالفرح مثل مسرحية ألكستس [ليوريبديس] أو مسرحية إستر لراسين، أو بحالة نفسية غامضة يصعب تحديدها مثل فيلوكتيتس [لسوفوكليس]. ومع أن الجو الكئيب في أغلبه يشكل جزءاً من وحدة البنية المأساوية فإن التركيز على عنصر الجوالنفسي لا يزيد من حدة الأثر المأساوي: ولو فعل لكانت مسرحية تايْتَس أندرونِكَس أقوى مآسي شيكسبير. وهذا يعنى ان مصدر الأثر المأساوي لا بد أن يكمن ـ كما أشار أرسطو ـ في القصة المأساوية، أو في بنية الحبكة.

من نافلة القول في النقد أن الكوميديا تنحو إلى تناول الشخصيات ضمن جماعات اجتماعية، بينما تركز المآسي على الفرد الواحد. وقد أعطينا الأسباب في محاولتنا الأولى لاعتقادنا بأن البطل المأساوي النمطي يحتل موقعاً ما بين الكائنات الإلهية والكائنات

التي «ما أشدَّ ما تتبدّى فيها الصفات الإنسانية». ولا بد أن يصح هذا الكلام حتى على الآلهة التي تتعرض للموت: وبروميثيوس، بوصفه إلهاً، لا يموت، ولكنه يتعذب لقاء عطفه على البشر «الماثتين» brotoi أو الفانين؛ لا بل إن فكرة الألم ذاتها فيها عنصر هو في مرتبة أدنى من مرتبة الألوهية. والبطل المأساوي عظيم جداً بالمقارنة معنا، ولكن هناك شيء آخر، شيء على الجانب المعاكس من جمهور النظارة، يكون هو بالمقارنة معه صغيراً، وهذا الشيء الآخر قد ندعوه الله أو الآلهة او القدر او عوادي الزمان، أو الحظ، أو الضرورة، أو الظروف أو أي مزيج من هذه العناصر، ولكن البطل المأساوي، هو وسيطنا لدى هذه القوى مهما كانت.

يقع البطل المأساوي عادة على قمة عجلة الحظ في منتصف المسافة ما بين المجتمع الانساني على الأرض وتلك القوة العليا في السماء. ويتعلق كل من بروميثيوس وآدم والمسيح بين السماء والأرض، بين عالم من الحرية الفردوسية وعالم من العبودية. والأبطال المأساويون يبلغ من علو مكانهم في المنظر الانساني انهم لا بد أن يكونوا موصلي القوة التي تحيط بهم، فالأشجار الباسقة يحتمل أن يحرقها البرق أكثر مما يحتمل أن يحرق الأعشاب. وقد يكون الموصلون وسائط مثلما يكونون ضحايا للبرق الرباني: فشمشون ملتن يهدم معبد الفلستينيين* عليهم وعلى نفسه، ويكاد هاملت أن يقضي على بلاط الدانمارك بسقوطه هو... أي ان شيئاً من سيماء القمم النيتشوية تعلق بالبطل المأساوي: فلا أفكاره أفكارنا ولا أعماله أعمالنا حتى ولو سيق إلى الجحيم جراها على غرار فاوستس. ومهما بلغ من بلاغته ولطفه فإنه يحتفظ خلفهما بما لا يباح. ويحتفظ بهذا التكتم حتى الأبطال الذي يثيرون فينا الخوف والرهبة أمثال تامبرلين ومكبث وكريون ويظل هناك ما يذكرنا بأن هناك من الرجال من هم على استعداد للموت من أجل رجل شرير قاس، ولكن لا أحد يموت من أجل رجل لطيف حسن المعشر. ومن يستحوذون على أشد الولاء من الآخرين هم أنجح الناس في إظهار عدم حاجتهم له، والابطال

---

* هكذا يفضل عالم آثار أردني أن تكتب الكلمة التي تقابل كلمة Philistines .

المـأساويون، من هاملت بأخلاقه المتمدينة إلى إياس (آيجاكس) بتجهمه وشراسته، يلفهم سر اتصالهم مع ذلك الشيء البعيد الذي لا نراه إلا من خلالهم، والذي هو مصدر قدرتهم على السواء، والبطل المأساوي في المرحلة التي سحرت ييتس يترك لخَدَمِهِ مهمة «العيش» نيابة عنه* ، ويكمن لب المأساة في عزلة البطل لا في خيانة عدوه حتى حين يكون هذا العدو جزءاً من البطل ذاته، كما هي الحال في كثير من الأحيان.

أما ذلك الشي البعيد فتختلف أسماؤه بينما يحتفظ الشكل الذي يتبدى به بقدر من الثبات. وسواء أكان السياق يونانياً أم مسيحياً أم غير محدد فإن المأساة تؤدي فيما يبدو إلى تَجَلٍّ للقانون: لما هو كائن وما ينبغي أن يكون. وليس من قبيل الصدف أن تتزامن المـرحلتان اللتان تطورت بهما الدراما المأساوية تطوراً عظيماً في القرن الخامس قبل الميلاد في أثينا، وفي القرن السابع عشر بعد الميلاد في أوروبا، مع نشوء العلم الأيوني وعلم عصـر النهضـة(٥٨). فالطبيعة في مثل هذه النظرة إلى العالم حركة لا شخصانية يحـاكيها القانون الانساني قدر الامكان، وهذه العلاقة المباشرة بين الانسان والقانون الطبيعي تكون بارزة بادية للعيان، موجودة بالدرجة الأولى لمباركة نظام الطبيعة، وانه لو كانت لأية شخصية، حتى الالهية منها، القدرة على تعطيل القانون فإن من غير المحتمل ان ترغب تلك الشخصية في ممارسة تلك القدرة. وينطبق هذا الكلام في المسيحية على شخصية المسيح في علاقتـه بمـا يرسمه الأب من أمور تفوق الفهم. كذلك نجد أن الحركة المأساوية عند شيكسبير طبيعية، بمعنى انها تحدث والسلام ـ مهما كانت أسبابها وتفسيراتها وعلاقاتها. وقد تسعى الشخصيات للتوصل إلى تصورات حول الآلهة التي تقتلنا لتتسلى** أو لاله يحدد مصيرنا₰ ولكن الفعـل المسرحي في المأساة لن يحتمل أسئلتنا† ـ وهذه حقيقة غالباً ما يحولونها إلى شخصية شيكسبير.

---

* يلمح فراي هنا إلى مفارقة شهيرة لأوسكار وايلد.
** التلميح هنا إلى ما يقوله غلوستر في الملك لير.
₰ التلميح هنا إلى ما يقوله هاملت.
† التلميح هنا إلى ما يقوله ماثيو آرنولد في سونيتة له عن شيكسبير.

تفعل رؤيا القانون (dike) فعلها ـ في أبسط أشكالها ـ بوصفها انتقاماً أو قانون العين بالعين lex talionis . فالبطل يستثير العداء أو يرث موقفاً قوامه العداء، وتكون عودة المنتقم هي الكارثة. إن مأساة الانتقام بنية مأساوية بسيطة ويمكنها، شأن معظم البنى البسيطة، أن تكون عظيمة القوة، وهي بنية نجدها باقية على شكل ثيمة مركزية حتى في أشد المآسي تعقيداً. وهنا يقيم الفعل الأصلي الذي يستثير الانتقام حركة مضادة تماثلها في القوة وتعاكسها في الاتجاه تشكل نهايتها نهاية المأساة وحلها. ويتكرر ذلك تكراراً يجيز لنا وصف القصة الكلية للمأساة بأنها ثنائية في مقابل الحركة الثلاثية الساترنالية للكوميديا.

لكننا نلاحظ تكرار الحيلة التي يصور المؤلف فيها الانتقام وكأنه آت من عالم آخر، من خلال الآلهة أو الأشباح أو أماكن العرافة. وتوسع هذه الحيلة تصورنا لكل من الطبيعة وللقانون إلى ما وراء الواضح والمحسوس. ولكنها لا تعلو بذلك على هذا التصور لأن القانون الطبيعي هو الذي يبقى واضحاً للعيان في الفعل المأساوي. وهنا نجد أن البطل المأساوي يخل بتوازن في الطبيعة، تلك الطبيعة التي ترى بوصفها نظاماً يمتد على مدى مملكتي المرئي وغير المرئي، وهو توازن لا بد أن يصحح نفسه عاجلاً أو آجلاً. وقد دعا اليونانيون تصحيح الميزان هذا نمسس nemesis : وهنا أيضاً قد تكون آلة التصحيح أو الانتقام، أو وسيلتها، الانتقام الانساني، أو الانتقام الشبحي، أو الانتقام الالهي، أو العدالة الالهية، أو عوادي الزمان، أو القدر، أو منطق الأحداث، ولكن الشيء الجوهري هو ان التصحيح يحدث، ويحدث بشكل لا شخصاني ولا يتأثر بالصفة الأخلاقية للدوافع الانسانية التي تدخل فيه، كما يتضح من مسرحية **أوديب ملكا**، وتنقلنا **الأورستية** من سلسلة من الحركات الانتقامية إلى رؤيا أخيرة للقانون الطبيعي، إلى عهد كوني يدخل فيه القانون الطبيعي وتؤيده الآلهة، ممثلة بشخص إلهة الحكمة. ولا يختفي الانتقام nemesis هنا، بل انه، على شاكلة ما يحدث للشريعة الموسوية في المسيحية، يكتمل: ويتطور من الاحساس الميكانيكي أو التعسفي بإعادة النظام الذي تمثله ربات الانتقام

Furies إلى الاحساس العقلاني بهذا النظام الذي تشرحه أثينا. ولا يحول ظهور اثينا الأورستية إلى كوميديا ولكنه يجلو رؤياها المأساوية.

هناك صيغتان تبسيطيتان كثيراً ما استعملتا لشرح المأساة، وليست أيهما بالصيغة المُرْضية؛ بل تكاد كل منهما أن تكون مرضية. وبما انهما متناقضتان فلا بد أنهما تمثلان نظرتين متطرفتين أو محدَّدَتَيْن للمأساة: الأولى هي النظرية التي تقول إن كل الأعمال المأساوية تظهر القدرة الكلية لقدر خارجي. وبالفعل فإن الغالبية العظمى من المسرحيات المأساوية تخلِّف فينا احساساً بهيمنة قوة لا شخصانية وبمحدودية الجهد الانساني. لكن هذا التبسيط القدري للمأساة يخلط ما بين الظرف المأساوي والحركة المأساوية: فالقدر في المأساة لا يصبح خارجاً عن إرادة البطل إلا بعد ابتداء الحركة المأساوية. وأنانكي [الضرورة] ananke أو مويرا [القدر] moira في الأساطير اليونانية هي بشكلها الاعتيادي الذي يسبق المأساة شرط اتزان الحياة الداخلي. ولا تظهر على شكل الضرورة الخارجية المضادة إلا إذا انتهكت بوصفها شرطاً من شروط الحياة، تماماً مثلما تشكل العدالة الشرط الداخلي للانسان الشريف ولكنها العدو الخارجي للمجرم. وقد استعمل هوميروس عبارة عميقة المعنى للتعبير عن نظرية المأساة عندما جعل زوس يقول عن إيغِسْتُس انه hyper moron : تجاوز القدَر.

والتبسيط القدري للمأساة لا يميز المأساة عن السخرية، ومما له دلالته أننا نتحدث عن سخرية القدر لا عن مأساته. والسخرية لا تحتاج إلى شخصية مركزية فائقة، والمعتاد فيها أنه كلما قلت هيبة البطل زادت حدة السخرية عندما تكون السخرية وحدها هي الهدف. لكن مزيج البطولة هو الذي يعطي للمأساة ما تتصف به عادة من روعة وحيوية. فالبطل المأساوي يكون في العادة شخصاً كاد أن يصل إلى مرتبة خارقة غالباً ما توشك أن تكون إلهية، وروعة تلك الرؤية الأصلية لا تغيب عن المأساة تماماً. والبلاغة المأساوية تتطلب أعلى ما يستطيع كبار الشعراء إبداعه من الكلام؛ ومع أن الكارثة هي النهاية المعتادة للمأساة إلا أن الكارثة توازنها عظمة أصلية لا تقلُّ عنها أهمية ـ عظمة الفردوس المفقود.

أما النظرية التبسيطية الأخرى للمأساة فهي أن الفعل الذي يحرك المأساة لا بد أن يكون بالدرجة الأولى خرقاً للقانون الأخلاقي، سواء أكان بشرياً أم إلهياً؛ أي أن النقيصة التي تحدث عنها أرسطو يجب ـ باختصار ـ أن يكون لها دور أساسي في الذنب أو الخطيئة. صحيح ـ هنا أيضاً ـ أن الغالبية العظمى من الأبطال المأساويين يتصفون بالشطط hybris، بنفس تتصف بالكبرياء او احتدام العاطفة أو الهوس او الجموح وتؤدي إلى سقوط مفهوم أخلاقياً. هذا الشطط هو عامل تبلور الكارثة مثلما أن سبب النهاية السعيدة في الكوميديا هو في العادة فعل من أفعال التواضع يمثله عبد أو بطلة متخفية بثياب رثة. وترتبط نقيصة البطل المأساوي عند أرسطو بمفهوم أرسطو الأخلاقي لحرية اختيار الغاية proairesis وأرسطو يرى المأساة بالفعل باعتبارها شيئاً مفهوماً أخلاقياً، بل يكاد أن يكون فيزيائياً. لكننا كنا أشرنا إلى أن مفهوم التطهير، وهو المفهوم المركزي في نظرة أرسطو إلى المأساة، لا يتفق والتبسيطات الأخلاقية له. فالشفقة والخوف شعوران أخلاقيان، وهما شعوران يناسبان الموقف المأساوي ولكنهما ليسا متصلين به. وقد كان شيكسبير مولعاً بغرس قضبان البرق على جانبي أبطاله ليزيغ الشفقة والرعب: وقد ذكرنا عطيلاً يحفه إياغو من جانب ودزدمونة من الجانب الآخر، لكن هاملت يحفه كلوديوس وأوفيليا ولير تحفه بناته، وحتى مكبث تحفه الليدي مكبث ودنكن*. وهناك في كل هذه المآسي إحساس بوجود سر عظيم الأثر لا تشكل منه هذه العملية التي يمكن فهمها أخلاقياً إلا جزءاً واحداً. وقد حرك عمل البطل آلة أكبر من حياته هو أو حتى من مجتمعه.

لا بدَّ أن تنتهي كل النظريات التي ترى أن المأساة تقبل التفسير الأخلاقي إلى السؤال التالي: ألا يمكن اعتبار البطل البريء في المأساة (أي البريء شعرياً) من أمثال إفيجنايا وكرديليا وسقراط في دفاع أفلاطون، والمسيح في العذاب بطلاً مأساوياً؟ لا طائل من وراء إعطاء أمثال هذه الشخصيات نقائص أخلاقية أساسية: كرديليا تظهر الأنفة، وربما شيئاً من العناد، في رفضها لمجاراة رغبة والدها، فتشنق. جان دارك عند شلر

* لاحظ أن جميع الشخصيات المذكورة تموت مع البطل، وتنقسم إلى اخيار وأشرار.

تضعف للحظة أمام جندي إنكليزي فتحرق حية، أو كانت ستحرق لولا ان شلر قد قرر أن يضحي بالحقائق لينقذ نظريته الأخلاقية. اننا هنا نبتعد عن المأساة ونقترب من قصص التحذير التي تجافي العقل مثل ابن السيدة بِنْتِشِنْ الذي نطحه ثور فقتله لأنه كان يسأل أسئلة محرجة. أي أن المأساة ـ باختصار ـ يصعب حشرها فيما يبدو ضمن نقيضي المسؤولية الأخلاقية وعسف القدر تماماً مثلما يصعب حشرها بين نقيضي الخير والشر.

يصور ملتن الله في الكتاب الثالث من **الفردوس المفقود** وهو يقول إنه خلق الانسان قادراً على الثبات رغم حريته في السقوط. أي ان الله كان يعرف أن آدم سيسقط ولكنه لم يجبره على السقوط، ولهذا فهو في حل من مسؤولية سقوطه. وهذه فكرة يبلغ من سوئها أن ملتن ان كان يقصد التهرب من دحضها، أحسن صنعاً بأنه عزاها إلى الله [ولم يدعها لنفسه]. فالفكر والفعل لا يمكن فصلهما على هذه الشاكلة: فإن كان عند الله علم الغيب فلا بد أنه كان يعرف لحظة خلقه آدم أنه إنما كان يخلق مخلوقاً سوف يسقط. ومع ذلك فإن هذه الفقرة من أغنى فقرات القصيدة التي لا تنسى. **فالفردوس المفقود** ليست مجرد محاولة لكتابة مأساة أخرى بل لشرح ما اعتقد ملتن أنه اسطورة نموذجية عليا للمأساة. ولهذا فإن الفقرة مثال آخر على الاسقاط الوجودي: فالأساس الحقيقي لعلاقة إلـه ملتن بآدم هي علاقة الشاعر المأساوي ببطله. ذلك أن الشاعر المأساوي يعرف أن بطله سوف يجد نفسه في موقف مأساوي، ولكنه يبذل كل جهوده لتلافي الاحساس بأنه يوجه الموقف لأغراضه هو. وهو يقدم لنا بطله كما يقدم الله آدم إلى الملائكة. فلو لم يكن البطل قادراً على الثبات لصار النمط [الأدبي] ساخراً تماماً؛ ولو لم يكن حراً ليسقط لكان النمط رومانسياً خالصاً، ولكانت القصة قصة بطل لا يقهر، ولا بد أن يقضي على كل أعدائه ما دامت القصة تدور حوله. إن كل النظريات التي تتعلق بالمأساة تتخذ من مأساة عظيمة واحدة معياراً لها: وهكذا نجد أن نظرية أرسطو تقوم إلى حد كبير على **أوديب ملكاً** وأن نظرية هيغل تقوم على **أنتغوني**. أما ملتن فكان، في رؤيته أن المأساة الانسانية النموذجية تتمثل في قصة آدم، يتفق بطبيعة الحال مع التراث الثقافي اليهودي المسيحي، ولربما كانت الأفكار المستمدة من قصة آدم أوفر حظاً في النقد

الأدبي منها في موضوعات مضطرة إلى افتراض وجود آدم حقاً سواء أكان ذلك الوجود حقيقة واقعة أم أنه مجرد فرض نافع. لقد بدأ الراهب عند تشوسر، وهو راهب يفهم ما يفعل، بكل من الشيطان وآدم، ويحسن بنا أن نحذو حذوه.

نجد آدم إذن في وضع إنساني بطولي: نجده على قمة عجلة الحظ يكاد أن يصل مرتبة الآلهة. لكنه يخسر هذه المرتبة بطريقة توحي بالمسؤولية الأخلاقية لبعض الناس ويتآمر القدر ضده لبعضهم الآخر. وما يفعله هو انه يستبدل بحرية لا حدود لها قدراً ينتج عن ذلك الاستبدال تماماً مثلما يعرض من يقفز عن حافة الجبل نفسه لفعل قانون الجاذبية الذي هو قدره في البقية القصيرة الباقية من حياته. وقد صور ملتن فعل الاستبدال نفسه على أنه فعل حر: حرية خسارة الحرية. ومثلما يغلب أن تضع الكوميديا قانوناً تعسفياً ثم تنظم الفعل لانتهاكه أو تفاديه فإن المأساة تصور الثيمة المعاكسة، ألا وهي تضييق السبل أمام حياة حرة نسبياً وتحليلها إلى سلسلة من العلل. وهذا ما يحدث لمكبث عندما يقبل منطق الاغتصاب، ولهاملت عندما يقبل منطق الانتقام، وللملك لير عندما يقبل منطق التنازل عن العرش. والاكتشاف أو التعرف الذي يتم في نهاية الحبكة المأساوية لا يقتصر على معرفة البطل لما حدث له ـ وتعتبر أوديب ملكاً، رغم سمعتها التي تجعلها مأساة نموذجية، حالة خاصة في هذا المجال ـ بل إدراكه لشكل حياته المحدد الذي خلقه لنفسه مع مقارنة ضمنية بالحياة التي كان يمكن ان يحياها ولكنه هجرها. والبيت الذي يصف فيه ملتن سقوط الشياطين ويقول فيه: «ما أشد اختلاف هذا عن المكان الذي سقطوا منه» ويلمح فيه لكلمات فرجيل **quantum mutatus ab illo** وكلمات أشعياء: «كيف سقطت من المساء يا زُهَرَةُ بنتَ الصبح»* ـ هذا البيت يجمع بين النموذجين الكلاسيكي والمسيحي للمأساة ـ فالشيطان، مثله مثل آدم، كان يملك

---

* «زهرة» في هذه الترجمة المأخوذة عن الكتاب المقدس الذي أصدرته دار الكتاب المقدس في العالم العربي هي في الأصل (أشعياء ١٤ : ١٢) صفة لملك بابل. لكن الخلط بين ما يرد هنا وبين ما يرد في سفر لوقا ١٠ : ٨ وسفر الرؤيا ١٢ : ٧ ـ ١٠ أدى منذ القرن الثالث بعد الميلاد إلى ربط الكلمة بالشيطان، وهذا هو المعنى الذي يناسب المقام هنا.

مجداً سابقاً. ويشكل المسيح الواقف على قمة المعبد يحثه الشيطان على السقوط فيبقى ثابتاً، يشكل عند ملتن تتمة الرؤيا التي ترى آدم على قمة عجلة الحظ ويسقط في عالم هذه العجلة.

ما ان يسقط آدم حتى يدخل في حياته المخلوقة التي هي أيضاً نظام الطبيعة كما نعرفها؛ أي أن مأساة آدم تدور، شأن كل المآسي، حول تبدي القانون الطبيعي. فهو يدخل عالماً فيه الوجود نفسه مأساوي، وليس هو بالوجود الذي يمكن للفعل، مقصوداً كان أم غير مقصود، أن يغير فيه شيئاً. وكل إنساني طبيعي هو أطروحة هيغلية تتضمن وجود النقيض: وكل ميلاد جديد يستثير عودةً لموتٍ منتقم. وهذه الحقيقة، وهي بحد ذاتها حقيقة ساخرة ويدعونها الآن Angst (الجزع) تصبح مأساوية عندما يضاف إليها الشعور بوجود مصير ضاع كان في الأصل أعلى. وإذن تكون النقيصة الأرسطية صفة كينونة لا سبب صيرورة: والسبب الذي يعزو ملتن من أجله فكرته المهزوزة التي ذكرناها إلى الله هي حرصه الشديد على أن يبعد الله عن أي تسلسل علّي مسبق مكتوب للأحداث. فالبطل المأساوي تحفّه من ناحية فرصة لممارسة الحرية، وتحفه من الناحية الأخرى النتيجة الحتمية لفقدان تلك الحرية. وهذان الجانبان من وضع آدم تمثلهما عند ملتن كلمتا كل من رفائيل وميكائيل على التوالي. وينشأ الموقف نفسه حتى عندما يكون البطل بريئاً أو شهيداً. ونجده في قصة العذاب في دعاء المسيح في جتسيماني. ويبدو أن المأساة تسعى صعداً نحو اللحظة الحاسمة Augenblick التي يمكن منها رؤية الطريق إلى ما كان يمكن ان يكون والطريق إلى ما سوف يكون في آن معاً*: أقصد رؤيتهما من قبل النظارة؛ فهذه الرؤية محجوبة عن البطل إن كان في حالة الشطط لأنه يكون في تلك الحالة يعاني من لحظة دوار، لحظة ابتداء الحركة الدوارة الهابطة التي لا بد أن تدورها عجلة الحظ.

هناك إحساس في وضع آدم تعود أصوله في التراث المسيحي إلى القديس

* التلميح هنا هو إلى رباعيات إليوت، خاصة بيرنت نورتن

أوغسطين على الأقل، بأن الزمان يبدأ مع السقوط، أن السقوط من الحرية إلى الدورة الطبيعية بدأ حركة الزمان كما نعرفه. ويمكننا في غير مأساة آدم أيضاً ان نتبع الاحساس بأن التصحيح nemesis وثيق الارتبـاط بحـركة الزمن، إما على شكل نسيان لدورة من دورات الحياة البشرية، أو على شكل ادراك لأن الزمن مضطرب* ، أو أن الزمان يبتلع الحياة، او انه فم الجحيم في اللحظة السابقة، عندما يمضي الممكن إلى ما هو كائن دون رجعة، أو على شكل إحساس مكبث ـ وهو الرعب الذي ما بعده رعب ـ بأنه دقة وراء أخرى من دقات الساعة، ليس أكثر. أما في الكوميديا فيلعب الزمن دوراً مخلصاً: انـه يكشف عما هو جوهري للنهاية السعيدة: يضعه ملء السمع والبصر. ان العنوان الفرعي لمسرحة غرين باندوستو، وهي مصدر مسرحية **حكاية الشتاء** [لشيكسبير]، هو «انتصار الزمن»، وهو تعبير يصف طبيعة الفعل عند شيكسبير وصفاً جيداً، حيث يظهر الزمن على شكل جوقة. ولكن مشهد التعرف في المأساة هو في العادة مشهد إدراك حتمية السلسلة العلية في الزمن، والمخاوف والتوقعات الساخرة المحيطة بهذا المشهد تقوم على الاحساس بحتمية الدوران.

أما في السخرية، في مقابل المأساة، فان عجلة الزمن تحتوي الفعل تماماً، وليس هناك إحساس بصلة سابقة بعالم لا يخضع للزمن. ففي الكتاب المقدس يتبع السقوط المأساوي لآدم تكراره التاريخي وهو سقوط بني إسرائيل في العبودية المصرية التي هي تأكيده الساخر إن صح التعبير. وإذا ما قبلنا بالصيغة التي كتبها جفري Geoffrey للتاريخ البريطاني فان سقوط طروادة مثل الحادثة المشابهة في تاريخ بريطانيا، وبما أن سقوط طروادة بدأ بسوء استخدام وثني لتفاحة**، فقد كانت هناك تماثلات رمزية أيضاً. ولقد

---

* التلميح هنا هو إلى هاملت.

** الاشارة هنا هي إلى تحكيم بارس في مسألة أي من الالهات أجمل: أفروديايتي أم أثينا أم هيرا، لأن كلا منهن ادعت لنفسها حق أخذ تفاحة دحرجتها إيرس (الشقاق) على الأرض أثناء زفاف بيليوس وثيتس كتب عليها «إلى الأجمل». فحكم بارس لأفروديايتي، مما أدى إلى غضب الأخريين ووقوفهما ضد طروادة في حربها مع اليونان.

أعطتنا مسرحية ترويلس وكريسيدا، وهي أشد مسرحيات شيكسبير إمعاناً في السخرية، في شخصية يولسيس صوت الحكمة الدنيوية وهو يشرح ببيان بديع زاويتي النظر الأساسيتين نحو السخرية المأساوية في العالم الذي تعرض للسقوط، وهما الزمن وسلسلة الوجود ذات الطبيعة الهرمية. وتدل المعالجة المدهشة للرؤيا المأساوية[٥٩] للزمن التي قام بها زرادشت في كتاب نيتشه على تأثير عصر من السخرية، فقد أصبح فيها القبول البطولي للعودة الدورية قبولاً متجهمَ الجذلِ لتصورٍ للكون يحكمه التكرار الرتيب.

سيدرك كل من اعتاد على التفكير في الأدب تفكيراً يقوم على النماذج العليا أن المأساة محاكاة للتضحية. والمأساة مزج يتسم بالمفارقة للإحساس المخيف بالعدالة (لا بدّ للبطل أن يسقط) وللإحساس المشفق بالظلم (سقوطه أكثر مما نحتمل). وهناك مفارقة شبيهة بهذه في عنصري التضحية. أحدهما هو التناول communion، وهو اقتسام جسد بطولي أو إلهي ما بين مجموعة يوحدها هذا الاقتسام مع ذلك الجسد ويجعلها متطابقة معه. وثانيهما هو الاسترضاء، وهو الاحساس بان الجسد، رغم التناول، ملك لقوة أخرى، قوة أعظم يمكن أن تتبدى على شكل قوة غاضبة. والتماثلات الطقسية مع المأساة أوضح من التماثلات النفسية لأن السخرية، وليس المأساة، هي التي تصور الكابوس أو حلم الفزع. ولكن مثلما يجد الناقد الأدبي أن فرويد أنفع ما يكون لنظرية الكوميديا وينغ لنظرية الرومانس، فان الباحث في نظرية المأساة ينظر بشكل طبيعي إلى ذلك الجانب من علم النفس الذي يبحث في النزوع نحو القوة، وهو ما بحثه كل من أدلر ونيتشه. وهنا يجد المرء إرادة «ديونيزية» عدوانية أسكرتها أحلام قوتها الذاتية التي لا تحدها حدود وهي تحتك باحساس «أبولوني» بالنظام الخارجي الذي يتصف بالثبات. والبطل المأساوي بوصفه محاكاة لطقس من الطقوس، لا يقتل أو يؤكل فعلاً، ولكن شيئاً شبيهاً بذلك يحدث في الفن، رؤيا للموت تجمع الباقين في وحدة جديدة. أما بوصفه محاكاة للحلم فان البطل المأساوي الغامض الذي لا يكتنه سره يصبح عند لحظة الموت مثل طائر التم المتكبر الصامت، طليق اللسان بليغ الكلام، يحيي الجمهور، مثله مثل

الشاعر في قصيدة **قبلاي خان**، أغنيته داخل نفسه. ويلوح عند سقوطه العالمُ الأعظمُ من خلفه للحظة، ذلك العالم الذي كانت روح البطل العملاقة قد حجبته. ويبقى كذلك الاحساسُ بسرية ذلك العالم وبعده.

وإن كنا أصبنا بقولنا إن الرومانس والمأساة والسخرية والكوميديا هي أحداث في أسطورةِ سعيٍ كبرى فإننا نرى كيف يمكن للكوميديا أن تضم بذور المأساة في داخلها. ان البطل في الأسطورة إله، ولذا فانه لا يموت بل يموت ويبعث ثانية. والنسق الشعائري خلف التطهير الكوميدي هو البعث بعد الموت، تجلّي البطل المنبعث أو تبديّه. والبطل الذي يمر في نقطة الموت الشعائري عند أرسطوفانس يعامل معاملة الاله الذي قام من موته، ويستقبل كأنه زوس جديد، أو يعطى مظاهر التكريم شبه الالهية التي تعطى للمنتصر الأولمبي. والجسد الانساني الجديد في الكوميديا الجديدة هو في الوقت ذاته بطل وجماعة اجتماعية. وتمضي الثلاثية الأسخيلية باتجاه مسرحية الساتير الكوميدية التي يقال ان فيها مشابه من الاحتفالات الربيعية. وترى المسيحية أيضاً المأساة باعتبارها حادثة من حوادث كوميديا إلهية هي الخطة الكبرى التي تنتهي بالخلاص والبعث. والاحساس بأن المأساة مقدمة للكوميديا يكاد لا ينفصل عن أي شيء مسيحي صراحة. ولولا أن الموسيقار [يوهان سباستَيّنْ باخ] والنظارة يعلمون علم اليقين أن القصة التي يرويها **قدّاس عذاب القديس متّى** لم تنته عند ذلك الحد لما أمكن التوصل إلى ذلك السلام الروحي الذي نجده في الجوقة المزدوجة في ذلك القدّاس. وما كان يمكن لموت شمشون أن يؤدي إلى «سكينة في الذهن، بعد أن هدأت العواطف» لو لم يكن شمشون نمطاً أولياً للمسيح المبعوث وقد ارتبط في اللحظة المناسبة بالعنقاء.

هذا مثال على الطريقة التي تفسر بها الأساطير المبادىء البنيوية التي تكمن وراء الحقائق الأدبية المألوفة، والحقيقة في هذه الحالة هي ان من السهل إنهاء فعل يخيم عليه جو كئيب نهاية سعيدة بينما يكاد يستحيل العكس. (نحن طبعاً لا نحب أن نرى موقفاً ساراً وهو ينقلب إلى مصيبة، أما إذا كان الشاعر يعمل على أساس بنيوي صلب فان

ميولنا الشخصية من حب وكراهية لا دخل لها بالموضوع). وشيكسبير نفسه لم يفعل ذلك وهو القادر على فعل أي شيء، ففعل مسرحية الملك لير، وهو فعل يبدو أنه يتجه نحو نوع من السكينة، ينقلب فجأة إلى عذاب بشنق كرديليا، مما أعطى المسرحية نهاية ظل المسرح يرفض تمثيلها طيلة ما يزيد على القرن، ولكن ليس من بين مآسي شيكسبير مسرحية تبدو لنا انها كوميديا ضلت اتجاهها ـ هناك في روميو وجولييت إشارة إلى مثل هذه البنية، ولكنها تبقى مجرد إشارة. وهكذا فأن مسار المأساة قد يضم فعلاً كوميديا ولكنه يضمه على شكل أحداث ثانوية تفيد على سبيل المغايرة أو في الحبكة الثانوية.

يشبه رسم الشخصيات في المأساة رسمها في الكوميديا ولكن بالاتجاه المعاكس. ومصدر التصحيح nemesis ، كائناً ما كان، هو المتواضع، وقد يتخذ أشكالاً شتى: من الآلهة الغاضبة أو حتى الأشرار المنافقين. وقد لاحظنا في الكوميديا ثلاثة أنواع من الشخصيات المتواضعة: أولها شخص حدوب ينسحب من الفعل ثم يعود له، وثانيها العبد الحيال أو «الرذيلة» وثالثها البطل والبطلة. وفي المأساة يقابل المتواضعَ المنسحبَ إلهٌ يقضي بالفعل المأساوي مثل أثينا في أياس [لسوفوكليس] أو أفروديايتي في هيبوليتس [ليوريبيديس]؛ ومن الأمثلة المسيحية على ذلك شخصية الله / الأب في الفردوس المفقود. وقد يكون أيضاً شبحاً، مثل أبي هاملت؛ وقد لا يكون شخصاً على الاطلاق بل قوة خفية تعرف بآثارها فقط، كالموت الذي يقبض روح تامبرلين [تيمور لنك] عندما يأزف أجله [في مسرحية مارلو]. وغالباً ما تكون هذه القوة، كما في مآسي الانتقام، مجرد حادثة سابقة على الفعل المسرحي تشكل المسرحية نتيجة لها.

أما المقابل المأساوي «للرذيلة» [مجسدة] أو العبد الحيال فقد نراه في العرّاف أو المتنبيء الذي يتنبأ بالنهاية المحتومة أو يرى منها أكثر مما يرى البطل، مثل تايريسياس. وأقرب منه الشرير المكيافلي في الدراما الاليزابيثية الذي يعمل عمل «الرذيلة» في الكوميديا بوصفه عاملاً مساعداً على تسيير الأحداث لأنه لا يحتاج إلا إلى الحد الأدنى من الدوافع، لانه هو بذاته مبدأ الشر. وهو يشبه «الرذيلة» الكوميدية في أنه مهندس الفعل أو تجسيد إرادة المؤلف لانهاء المسرحية نهاية مأساوية في هذه الحالة. يقول لودوفيكو

في مسرحية وبستر [الشيطان الابيض]: «أنا رسمت هذه القطعة الليلية وكانت أحسن ما رسمت». ويهيمن ياغو على الفعل في عطيل إلى حد يكاد أن يكون معه الندّ المأساوي للملك الأسود [في لعبة الشطرنج] أو الساحر الشرير في الرومانس. ومن الطبيعي أن تكون صلات الشرير المكيافلي بالشرير الشيطاني وثيقة، وقد يكون شيطاناً فعلياً مثل مفستوفليس، ولكن الاحساس بالرهبة الذي يحيط بآلة الدمار هذا قد يجعله قريب الشبه من كاهن طقس التضحية. وهذا ما نلمسه في شخصية بوسولا [في مسرحية دوقة مالفي] عند وبستر. والشرير المكيافلي في مسرحية الملك لير هو إدمند الذي يقابله إدغر. ويبدو أن شخصية إدغر، بما تتخذه من أشكال تنكرية مختلفة، وبظهورها بأدوار مختلفة أمام العميان والمجانين، وبميلها إلى الظهور لدى سماع البوق للمرة الثالثة، ولمجيئها على هيئة «الكارثة» [مجسدة] في الكوميديا القديمة، يبدو أنها تجربة لنمط جديد من الشخصية، لنوع من «الفضيلة» المأساوية إن جاز لي أن أنحت هذه الكلمة على القياس، نوعٍ يشكل في نظام الطبيعة ند الملاك الحافظ أو من يقوم مقامه في الرومانس.

ينتمي البطل المأساوي عادة إلى مجموعة المدّعين طبعاً، وهو مدّع بمعنى أنه يخدع نفسه أو يعمي شططُه بصيرتَه. وهو في العديد من المآسي يبدأ شخصية فيها بعض صفات الألوهية، في نظر نفسه على الأقلَ، ثم يبدأ صراع جدلي لا فكاك منه يفصل فيه ما يدعيه من ألوهية عما هو عليه من إنسانية. يقول لير: «قالوا لي إنني كنت كل شيء. لقد كذبوا. لست منيعاً ضد الحمى». والبطل المأساوي عادة يتمتع بسلطان مطلق، ولكن وضعه كثيراً ما يكون وضع الغاصب tyrannos الذي يعتمد حكمه على قدراته الشخصية، لا وضع صاحب الحق الموروث او الملك الدستوري (basileus) مثل دنكن. وهذا الأخير رمز مباشر للرؤيا الأصلية أو الحق الموروث، وكثيراً ما يكون الضحية التي تثير الشفقة، مثل رتشرد الثاني، أو حتى أغاممنن، وتتصف الشخصيات الأبوية في المأساة بنفس الغموض الذي تتصف به في غيرها من الأشكال الأدبية.

وجدنا في الكوميديا أن اصطلاح الهازل أو الـ bomolochos ليس وقفاً على الفارس بالضرورة، بل يمكن توسيعه ليشمل الشخصيات الكوميدية التي هي بالدرجة الأولى

شخصيات مسلية وظيفتها زيادة الجو الكوميدي أو توجيهه نحو بؤرة معينة. أما النظير المأساوي لهذه الشخصية فهي شخصية المتضرع، وهي غالباً شخصية نسوية تمثل صورة العجز التام أو الفقر المدقع، وهذه الشخصية تثير الرثاء. ومع أن الرثاء ـ بهذا المعنى ـ يبدو حالة أهدأ من المأساة وأقل توتراً، إلا انه أشد مثاراً للرعب. فأساسه إقصاء فرد من مجموعة، ولذا فانه يستثير أشد ما ينتابنا من خوف ـ ذلك الخوف الذي يعتبر شبح الجحيم بالمقارنة معه مريحاً أنيساً. وتصل عاطفتا الشفقة والخوف في شخصية المتضرع أشد ما يمكن أن تصلاه من حدة، والنتائج المرعبة لرفض المتضرع نيابة عن كل من يهمهم الأمر يشكل ثيمة أساسية من ثيمات المأساة اليونانية. وغالباً ما تكون الشخصيات المتضرعة نساء يتهددهن الموت أو الاغتصاب، أو أطفالاً مثل الأمير آرثر في مسرحية **الملك جون** [لشيكسبير]. ويشير الضعف الذي تتصف به اوفيليا عند شيكسبير إلى شبهها بنمط المتضرعين. كذلك يغلب أن تكون شخصية المتضرع في الموضع البنيوي المأساوي الذي يكون قد فقد المتضرع فيه مكانته الرفيعة، وهذا هو وضع آدم وحواء في الكتاب السابع من **الفردوس المفقود**، ونساء طروادة بعد سقوط طروادة، ووضع أوديب في مسرحية **اوديب في كولونس**، وقس على ذلك. ومن الشخصيات الثانوية التي تعمل على تركيز الجو المأساوي شخصية الرسول الذي يعلن حدوث الكارثة في المأساة اليونانية. وكثيراً ما نلاحظ في المشهد الأخير من الكوميديا، حين يحاول الكاتب في العادة أن يجمع كل شخصياته فوق خشبة المسرح معاً، انه يدخل شخصية جديدة، تكون في العادة شخصية رسول، ليأتي بجزء ناقص من مشهد التعرف، كما يفعل جاك دي بويز في **كما تهوى** او كما يفعل البيّاز في مسرحية **كل ما ينتهي بخير خير***، وهو يمثل

* ثمة ههنا نكتة خاصة من نكات فراي. فالكلمة الأصلية هنا هي astringer، ولا ترد في الانكليزية الحديثة، ولا تذكرها القواميس حتى على انها من كلمات الانكليزية القديمة. غير انها ترد في الطبعة الأولى من الأعمال الكاملة لشيكسبير (الفوليو الأول)، ويفسرها المفسرون على انها تعني البيّاز (أي الصياد الذي يستخدم البازي للصيد). لكن بعض محققي أعمال شيكسبير يخمنون أن الكلمة ربما كانت من الاخطاء الطباعية وأن المقصود هو أن تكون a stranger أي «غريب». وأياً كان المعنى فان السيّد المقصود، بيازا كان أم غريباً، يظهر دون سابق إنذار ويؤدي دوره في حل العقدة المسرحية كما يذكر فراي. أما «البياز» فقد أخذتها عن **المغني الأكبر** لحسن الكرمي.

النظير الكوميدي لشخصية الرسول المأساوي.

أخيراً فان النظير المأساوي لرافض الاحتفالات في الكوميديا قد يرى في نوع مأساوي من الصريح الذي قد يكون الصديق المخلص للبطل مثل هوريشيو في **هاملت**، ولكنه غالباً ما يكون ناقداً لا يرحم للفعل المأساوي، مثل كنت في **الملك لير** أو إينوبارباس في **أنتوني وكليوباترا**. ويحتل شخص كهذا موقع الرافض أو على الأقل المقاوم للتحرك المأساوي نحو الكارثة. والدور الذي يلعبه أبديل في مأساة الشيطان في **الفردوس المفقود** شبيه بذلك. وتجمع الشخصيتان المألوفتان لكل من كَسَاندرا وتايريسياس هذا الدور مع دور العراف وعندما تظهر أمثال هذه الشخصيات في مسرحية مأساوية بلا جوقة فإنها غالباً ما تدعى شخصيات تلعب دور الجوقة لأنها تمثل احدى الوظائف الجوهرية للجوقة المأساوية. وكما قلنا فإن مجتمعاً ما يتشكل حول البطل في الكوميديا: أما في التراجيديا فان الجوقة مهما بلغ من ولائها تمثل عادة المجتمع الذي يزداد انفصال البطل عنه بالتدريج. ولذا فان ما تعبر عنه هو المعيار الاجتماعي الذي يقارن به شطط البطل. وليست الجوقة صوت ضمير البطل على الاطلاق ونادراً ما تشجعه في شططه أو تدفعه نحو الفعل المدمِّر. والجوقة، أو تلك الشخصية التي تؤدي دورها، هي - ان صح التعبير - بذرة الكوميديا في المأساة مثلما ان رافض الاحتفالات، جَيكْوِس السُّوداوي [**في كما تهوى**] أو أَلْسِسْتْ [**في مسرحية موليير كاره البشر**]، هو البذرة المأساوية في الكوميديا.

تمتزج العلاقات الجنسية والاجتماعية عند البطل وتتحد في المشهد الأخير في الكوميديا. أما المأساة فتجعل الحبَّ والبنية الاجتماعية قوتين متنافستين لا تأتلفان، وتجعل العلاقة بينهما نزاعاً يختزل الحب إلى وله، والنشاط الاجتماعي إلى واجب ثقيل لا محيد عنه. والكوميديا شديدة الاهتمام بتوحيد العائلة وبملاءمة وضع العائلة مع بقية المجتمع، بينما تهتم المأساة بتجزئة العائلة وبمعارضة بقية المجتمع، وهذا يعطينا النموذج المأساوي الأعلى الذي تمثله أنتغوني، وهو نموذج يشكل الصراعُ ما بين الحب

والشرف في الدراما الكلاسيكية الفرنسية، وما بين الرغبة Neigung والواجب Pflicht عند شلر، وما بين الشهوة والسلطة في مسرحيات اليعاقبة تبسيطاتٍ ذات طابعٍ أخلاقيٍّ له. كذلك نجد انه مثلما تربط البطلة الكوميدية أطراف الفعل معاً فان الشخصية المأساوية الأنثوية تعمل على استقطاب الصراع المأساوي. ومن الأمثلة المعروفة على ذلك حواء وهلن وغرترود وإملي في حكاية الفارس [تشوسر]. والدور البنيوي لبرايسيز Briseis* في الالياذة شبيه بذلك. والكوميديا تتوصل إلى العلاقات المناسبة لشخصياتها وتمنع الابطال من الزواج من أخواتهم أو أمهاتهم؛ أما المأساة فتقدم لنا كارثة أوديب أو سفاح زيغمند**. وهناك الكثير في المأساة عن الكبرياء الناشيء عن العرق وعن نبل المحتد، ولكن اتجاهها العام هو نحو فصل العائلة الحاكمة أو النبيلة عن بقية المجتمع.

تتجه مراحل المأساة من البطولة إلى السخرية، وتماثل مراحلها الثلاث الأولى المراحل الثلاث الأولى في الرومانس بينما تماثل مراحلها الثلاث الثانية المراحل الثلاث الأخيرة من مراحل السخرية. والمرحلة الأولى في المأساة هي تلك التي يعطى فيها البطل أعلى مكانة ممكنة بالمقارنة مع بقية الشخصيات بحيث نحصل على زاوية للنظر ترينا وعلا تتناهشه الذئاب†. ومصدرا الرفعة هما الشجاعة والبراءة، والبطل أو البطلة في هذه المرحلة يتصفان بالبراءة. وتماثل هذه المرحلة أسطورة ميلاد البطل في الرومانس، وهي ثيمة تدخل أحياناً في البنية المأساوية، كما في مسرحية أتالي لراسين. ولكن بما ان جعل الطفل الوليد شخصية درامية تستثير الاهتمام أمر بالغ الصعوبة فان الشخصية المركزية في هذه المرحلة هي عادة شخصية المرأة التي تعرضت للقذف. وهي كثيراً ما تكون أما يشك في شرعية ابنها. وينتمي إلى هذا النوع عدد كبير من الماسي

---

* هي الفتاة الطروادية التي تقع في أسر اليونانيين في الالياذة فيهدونها إلى أخيل. وعندما يطلبها منه أغاممنن يقاطع الحرب.

** هذه القصة مذكورة في قصيدة اغاني النبلونغ الألمانية، وهي قصص استعملها فاغنر في بعض أوبراته، كما رواها وليم موريس في قصة سغرد الفولسنغي وسقوط النبلونغيين.

† الصورة مأخوذة من قصة أكتيون طبعاً.

التي تقوم على شخصية غريزلدا* تمتد من اوكتافيا لسنكا إلى تس عند هاردي، وتشمل مأساة هرميوني في حكاية الشتاء. وإن جاز لنا أن نقرأ ألكستس على أنها مأساة فان علينا أن نقرأها بوصفها مسرحية تنتمي إلى هذه المرحلة، وفيها يغتصب الموت ألكستس لكن شرفها يتبين بعودتها إلى الحياة. كما تنتمي مسرحية سمبلين إلى هذه المرحلة أيضاً: وفيها تظهر ثيمة ميلاد البطل خارج المسرح لان سمبلين كان ملك بريطانيا وقت ميلاد المسيح، والسلام الشامل الذي تنتهي به المسرحية فيه إشارة خفية إلى ذلك.

لكن دوقة مالفي [لوبستر] تعطينا مثالاً أوضح على ذلك، مثالاً من أعظم الأمثلة في الأدب الانكليزي. فالدوقة تتصف ببراءة الحياة الخيرة ضمن مجتمع سوداوي مريض يكرهها لأنها تملك «الشباب وشيئاً من الجمال» بالذات. وهي تذكرنا أيضاً بان إحدى الخصائص الأساسية في براءة الشهيد عدم استعداده للموت. فعندما يأتي بوسولا ليقتلها يحاول بشتى الوسائل أن يجعلها تميل إلى الموت المريح** وأن يوحي لها بأن الموت هو في الحقيقة خلاص. ودافعه هنا شفقة حبيسة مروعة تكاد تماثل الاسفنجة المنقوعة بالخل في قصة الصلب. وعندما تقول الدوقة وظهرها إلى الجدار: «أنا دائماً دوقة مالفي»، فإننا نفهم كيف انها تبقى، حتى بعد موتها، أهم شخصيات المسرحية. أما مسرحية الشيطان الأبيض [لوبستر] فهي محاكاة ساخرة لهذه المرحلة ذاتها.

تماثل المرحلة الثانية شباب بطل الرومانس، وهي بشكل أو بآخر، مأساة البراءة بالمعنى الذي نفهمه عندما نتحدث عن قلة الخبرة، وهي عادة قصة أناس في مرحلة الشباب. وقد تكون المأساة ببساطة قصة حياة شابة اخترمها الموت كما في قصص إفيجنايا [يوريبديس] وابنة يفتاح [سفر القضاة ١١ - ١٢]، وروميو وجولييت، أو قد تكون في المواقف التي تزيد على ذلك تعقيداً، خليطاً من المثالية والتزمت اللذين يقودان هيبولتس [يوريبديس] إلى التهلكة. والبساطة التي تتصف بها جون في مسرحية شو

* تمثل هذه المرأة فضيلة الصبر في احتمال العذاب الطويل، وربما كان الأصل الأول لهذه الشخصية هي القصة العاشرة من اليوم العاشر في الديكاميرون لبوكاشيو.

** يلمح فراي إلى قصيدة كيتس «أغنية إلى عندليب».

وجهلها بأمور الدنيا يضعانها في هذه المرحلة أيضاً. لكن هذه المرحلة بالنسبة لنا تهيمن عليها المأساة النموذجية الخاصة بالعالم الاخضر والذهبي، مأساة فقد البراءة من قبل آدم وحواء اللذين سيظلان دائماً من الناحية الدرامية في موقف الأطفال الذين يحيرهم أول اتصال لهم بعالم البالغين، بغض النظر عن العبء المذهبي الذي يتوجب عليهما حمله. والشخصية المركزية في العديد من مآسي هذا النوع لا تنتهي إلى الموت، بل ينتهي الفعل المسرحي بتكيف تلك الشخصية مع تجربة جديدة أكثر نضجاً. يقول آدم: «علمت الآن أن الطاعة أفضل» وهو يخرج برفقة حواء نحو العالم الذي يجدانه أمامهما. وهناك موقف مشابه، وإن يكن أقل وضوحاً، يحدث عندما يؤخذ فيلوكتيتس [في مسرحية سوفوكليس] الذي يذكرنا جرحه بعضة أفعى بآدم إلى حد ما، ليشارك في الحرب الطروادية. وتنتمي مأساة أبسن إيولف الصغير إلى هذه المرحلة أيضاً، مع النهاية المستمرة التي تصور الجيل الاكبر سناً وقد تعلم درساً من موت طفل.

والمرحلة الثالثة، وهي المرحلة التي تماثل ثيمة السعي المركزية في الرومانس، هي المأساة التي يجري التركيز فيها على نجاح ما أنجزه البطل أو اكتماله. وتنتمي قصة الصلب إلى هذه المرحلة مثلما تنتمي لها كل المآسي التي يتصل بها البطل بشخصية المسيح النموذجية، مثل عذاب شمشون [لملتن]. وقد يجري التعبير عن مفارقة النصر في المأساة بوجود زاويتين للنظر في الفعل. فشمشون هو الهازل في احتفال الفلسطينيين وهو في الوقت ذاته البطل المأساوي بالنسبة لبني إسرائيل، ولكن المأساة تنتهي بالنصر والاحتفال بالكارثة. وينطبق هذا على المسيح وهو يتعرض للاستهزاء في الصلب. ولكن مثلما تنتهي المرحلة الثانية في كثير من الاحيان بتوقع المزيد من النضج فان هذه المرحلة كثيراً ما تكون تتمة لفعل مأساوي أو بطولي سابق وتأتي في نهاية حياة بطولية. ومن أعظم الأمثلة الدرامية على هذه المرحلة مسرحية **أوديب في كولونس**، حيث نجد الشكل الثنائي المعتاد لمأساة حدد مسارها فعل مأساوي سابق ينتهي هذه المرة لا بكارثة ثانية ولكن بسكينة غنية تتجاوز مجرد الاستسلام للقدر. أما في الأدب القصصي فقد نستشهد بآخر

معركة يخوضها بيولف مع التنين، وهي معركة تشكل تتمة لبحثه عن غرندل. ومسرحية هنري الخامس لشيكسبير تصور سعياً رومانسياً تمَّ بنجاح ثم تحول إلى مأساة بسبب الظروف: فالكل يعرف ان الملك هنري مات بعد ذلك مباشرة تقريباً فأعقبت ذلك فترة من المصائب التي ظلت تلم بانكلترة طوال ستين سنة ـ أما إذا كان أي من نظارة شيكسبير جاهلاً بتلك الظروف فان الذنب ذنبه وليس ذنب شيكسبير.

أمـا المرحلة الرابعة فتتناول السقوط المألوف للبطل بسبب ما يتصف به من شطط ونقيصة، وهو ما تحدثنا عنه فيما سبق. وفي هذه المرحلة نعبر الحدود من البراءة إلى التجـربـة، وهـو الاتجـاه الذي يسقط فيه البطل. وفي المرحلة الخامسة يزداد عنصر السخـرية ويقل عنصر البطولة وتبدو الشخصيات أبعد وأصغر. وتبدو لنا مسرحية تِمُن الأثيني مسرحية أشد سخرية وأقل بطولة من المآسي التي تفوقها شهرة لا لأن تمن أقرب إلى الطبقة الوسطى وعليه أن يشتري السلطة التي يمتلكها فقط بل لأن الشعور بأن انتحار تمن فشل في تحقيق مبتغاه البطولي يظل شعوراً قوياً. ومما يثير العجب أن تمن معزول عن الفعل النهائي حيث ينجبر الصدع الذي كان يفصل ما بين ألسبيادس والأثينيين، بشكل يخالف نهايات معظم المسرحيات الأخرى، حيث لا يسمح لأحد بسرقة المشهد الأخير من الشخصية المركزية.

والمنـظور السـاخر في المأساة يتحقق بجعل الشخصيات تمارس قدراً أقل من الحـرية من جمهور النظارة. والمشهد الذي يصور شخصيات وثنية أو شخصيات من العهد القديم هو من وجهة نظر النظارة المسيحيين مشهد ساخر بهذا المعنى لأنه يصور شخصيات تتصرف ضمن شريعة تم خلاص النظارة ـ نظرياً على الأقل ـ منها، سواء أكانت هذه الشريعة يهودية أو مستمدة من الطبيعة. ومع ان مسرحية عذاب شمشون فريدة من نوعهـا في الأدب الانكليزي، إلا انهـا تقـدم لنـا مزيجـاً من الشكل الكلاسيكي والمضمون العبراني توصل له أيضاً أعظم كاتب مأساوي معاصر لملتن، وهو راسين، في نهـاية حياته عندما كتب أتالي وإستر. كذلك تضع خاتمة ترويلس لتشوسر مأساة من

مآسي الحب الرفيع ضمن علاقتها التاريخية «بالطقوس الوثنية اللعينة». والأحداث التي يرويها جفري المنموثي Geoffrey of Monmouth في تاريخه لبريطانيا يفترض انها تعاصر أحداث **العهد القديم**، والاحساس بالحياة ضمن حدود الشريعة موجود في كل أجزاء مسرحية **الملك لير**. وهذا المبدأ البنيوي نفسه يفسر اللجوء إلى علم التنجيم وغيره من آلات السرد الخيالية المتصلة بدوران عجلات القدر أو الحظ. فروميو وجولييت «ساء طالعهما»* ويفقد ترويلس كرسيدا لان المشتري وعطارد يصادفان هلال القمر في مدار السرطان كل خمسمائة عام ويطلبان ضحية أخرى. والفعل المأساوي في المرحلة الخامسة يقدم في معظمه مأساة ضلال الطريق وقلة المعرفة، وهو بذلك ليس بعيد الشبه بالمرحلة الثانية إلا بكون السياق هو عالم تجربة الراشدين. وتنتمي مسرحية **أوديب ملكا** إلى هذه المرحلة مثلما تنتمي لها كل المآسي والأحداث المأساوية التي توحي بالاسقاط الوجودي للقدرية، ويبدو أنها ـ على غرار سفر أيوب ـ تثير قضايا ميتافيزيقية أو لاهوتية لا قضايا اجتماعية أو أخلاقية.

لكن **أوديب ملكا** مسرحية أخذت تدخل في المرحلة السادسة من المأساة أيضاً، وعالمها عالم الصدمات والرعب والصور المركزية فيه هي صور الـ sparagmos أو أكل لحوم البشر والتقطيع والتعذيب. ورد الفعل الذي نعرفه على شكل صدمة يناسب وضعاً يتصف بالقسوة والفظاعة. (أما الصدمة الثانوية أو الزائفة التي يستثيرها انتهاك صلة عاطفية ما أو فكرة ثابتة كما في الاستقبال النقدي الذي لقيته رواية **جود المغمور** [لهاردي] أو رواية **يولسيس** [لجويس]، فلا مكان لها في النقد الأدبي، لأن الصدمة الزائفة ما هي إلا مقاومة مقنعة لاستقلال الثقافة الذاتي. وقد تضم أي مأساة من المآسي مشهداً أو أكثر من المشاهد التي تصدم، ولكن مآسي المرحلة السادسة تصدم بكاملها،

---

* أظن أن تعبير سوء الطالع وحسن الطالع مستمدان من علم التنجيم، وهذا أوضح في التعبير الانكليزي star-crossed (الذي نحن بصدده الآن) من التعبير العربي. والطريف ان لسان العرب لا يذكر شيئاً عن هذه الناحية تحت مادة «طلع».

بأثرها الكلي . وأشيع ما تتميز به هذه المرحلة هو في كونها جانباً ثانوياً من جوانب المأساة لا في كونها ثيمتها الرئيسة ، لأن الرعب أو اليأس الخالص صعب الهضم . وتعتبر مسرحية **بروميثيوس أسيرا** [لاسخيلوس] مأساة من مآسي هذه المرحلة مع أن ذلك وهم في جانب منه سببه فصلها عن الثلاثية التي تشكل هذه المسرحية جزءاً منها. والبطل في أمثال هذه المسرحية يعاني من العذاب أو الاذلال إلى حد لا يمكنه من الوقوف وقفة بطولية ، ولذلك فمن الأسهل عادة جعله بطلاً شريراً ، مثل باراباس عند مارلو[في مسرحية **يهودي مالطة**] ، مع أن فاوستس ينتمي إلى المرحلة ذاتها هو الآخر. وقد كان سنكا مولعاً بهذه المرحلة وخلف للاليزابيثيين ميلاً للمناظر المرعبة ، بما تتضمنه هذه عادة من إشارات للتقطيع كما في حالة فردناند الذي يتظاهر بأنه يريد مصافحة دوقة مالفي فيقدم لها يد رجل قتيل [في مسرحية **دوقة مالفي** لوبستر]. وقد كانت مسرحية **تايتس أندرونكس** تجربة حاول [شيكسبير] فيها أن يقلد رعب المرحلة السادسة الذي اختص به سنكا ، وهي تجربة تركز كثيراً على التقطيع وتهتم كثيراً ، منذ مشهدها الأول ، برموز التضحية المأساوية .

نصل في نهاية هذه المرحلة إلى نقطة التجلي الجهنمي حيث نرى الرؤيا الشيطانية غير المقربة أو نلمحها ، ألا وهي رؤيا **الجحيم**. ورموزها الرئيسة هي ، إلى جانب السجن ومصحة المجانين ، أدوات التعذيب القاتلة التي يشكل فيها الصليب تحت ضوء الشمس الغاربة نقيض البرج تحت ضوء القمر. والأسطورة المأساوية والساخرة تستغل ما يوجد في العقوبات العلنية وما يشبهه من المشاهد التي تسلي الرعاع من طقوس جهنمية. والانكسار على العجلة يصبح عجلة لير النارية* ؛ ونهش الدب يصبح صورة تمثل موقف غلستر [ في **الملك لير** ] ومكبث ، ويرى بروميثيوس المصلوب أن ذل التعريض ورعب الاحساس بأنه مراقب افظع عنده من الألم . وأشد صرخاته مرارة

---

* يقول لير مخاطباً كرديليا :
أنت روح من أرواح النعيم ، ولكنني مشدود
على عجلة من نار تسلقني دموعي
كأنها رصاص منصهر. (٤ : ٧ : ٤٦ ـ ٤٨).

قولـه Derkou theama (خـذوا كفـايتكم من هذا المشهـد: حملقوا واتركوني). وعجز شمشون الأعمى عن تبادل نظرة بنظرة هو أعظم عذاب يعانيه، عذاب يجعله يصرخ في وجه دليلة، في واحدة من أفظع المقطوعات في كل الدراما المأساوية، بأنه سوف يقطعها إرباً إذا لمسته.

## قصة الشتاء: السخرية والهجاء

نأتي الآن إلى الأنماط الأسطورية للتجربة، إلى المحاولات الهادفة إلى إعطاء شكل محدد لتقلبات الوجود وتعقيداته بعد تجريده من النظرة المثالية. وليس بوسعنا أن نجد هذه الأنماط في عنصر المحاكاة أو التمثيل في الأدب فقط لأن هذا الجانب هو جانب المحتوى لا الشكل. وأفضل تناول للمبدأ المركزي للأسطورة الساخرة بوصفه بنية هو ذلك الذي يرى فيه محاكاة هازئة للرومانس: يرى فيه تطبيقاً للأشكال الأسطورية الرومانسية على محتوى أشد واقعية يناسبها بطرق غير متوقعة. والدون كيشوت يحتج قائلاً إن الناس في الرومانس لا يسألون عمن يدفع أجرة مبيت البطل.

والفـرق الأكبـر بين السخـرية والهجاء هو ان الهجاء سخرية هجومية: ومعاييره الأخـلاقية واضحـة نسبياً، وهـو يقيم مستـويات يقيس بمـوجبها ما هو سخيف أو يثير الاشمئزاز. والسباب الخالص أو الشتائم هجاء يكاد يخلو من السخرية: لكن عندما تساور القاريء الشكوك حول اتجاه المؤلف أوحول ما ينبغي أن يكون اتجاهه هو من الناحية الثانية فإننا نحصل على سخرية تكاد تخلو من الهجاء. ورواية **جوناثان وايلد** لفيلدنغ سخرية هجائية، إذ تتفق بعض الاحكام الأخلاقية البسيطة التي يطلقها الراوي (كمـا في وصف باغشُت في الفصـل الثـاني عشر) وما يتصف به الكتاب من اسلوب الخطاب، ولكنها أحكام لا تناسب رواية مثل رواية **المدام بوفاري**. ولا تتعارض السخرية مع الـواقعية الكـاملة للمحتـوى ومـع حجب المؤلف لمشاعره الشخصية. أما الهجاء

فيتطلب قدراً قليلاً من الخيال على الأقل، ويتطلب محتوى يثير في القاريء قدراً من الاشمئزاز ومعياراً أخلاقياً ضمنياً على الأقل، وهو عنصر ضروري ان كان المؤلف سيتخذ موقفاً هجومياً من التجربة. ولقد تكون بعض الظواهر، مثل آثار المرض مثيرة للاشمئزاز، ولكن السخرية منها لا تنتج هجاء ناجحاً. ولذا فان على الهجّاء ان يختار السخافات التي سيهاجمها، ويشكل الاختيار عنده فعلاً أخلاقياً.

ان عرض الأفكار في مقالة سوفت **اقتراح متواضع*** يأسر العقل بقوة حجته ويكاد المرء يشعر أن المؤلف لا يتصف بالعقلانية فقط، بل بالانسانية أيضاً: لكن كلمة «يكاد» لا يمكن أن تغيب عن رد فعل أي إنسان عاقل، وما دامت هذه الكلمة هناك فان الاقتراح المتواضع يظل خيالياً منافياً للأخلاق. وعندما يقول سوفت في فقرة أخرى فجأة في معرض حديثه عن فقر آيرلندة: «ولكن قلبي سينفطر إن استمررت في اسلوب السخرية هذا»، فانه يقصد الهجاء لأن الهجاء يتعثر عندما يصبح محتواه من الواقعية ما لا يسمح بالمحافظة على اللهجة الخيالية أو الافتراضية. من هنا كان الهجاء سخرية قريبة في بنيتها مما هو كوميدي: والصراع الكوميدي بين مجتمعين احدهما طبيعي والآخر يجافي المعقول يتضح من وجود البؤرة المزدوجة المكونة من الأخلاق والخيال. أما السخرية التي لا يشوبها إلا القليل من الهجاء فهي البقية غير البطولية الباقية من المأساة وهي تركز على ثيمة الهزيمة غير المفهومة.

هناك إذن عنصران أساسيان في الهجاء: أولهما هو الألمعية وحس الدعابة الذي يقوم على الخيال أو الاحساس بالاشمئزاز أو السخف، وثانيهما هو موضوع الهجوم. والهجوم بلا دعابة، وهو اللوم الخالص، يشكل أحد حدود الهجاء، وهذا حد يفتقر إلى الوضوح لأن السباب من أمتع أشكال الأدب للقاريء مثلما أن المديح من أبلدها. ومن

---

* يقترح سْوفْت في هذه المقالة الشهيرة حلَّ مشكلة الفقر في ايرلندة عن طريق بيع لحم أطفال الايرلنديين إلى الموسرين بدلاً من الخراف، بأسلوب يقترب من حد الإقناع، وهو أسلوب ينجح في نهاية المطاف في تصوير فظاعة الوضع.

المسلمات في الأدب أننا نحب أن نسمع الناس وهو يلعنون، ونمل من سماعهم وهم يمدحون، ويكاد كل لوم، إن اتَّصف بقدرٍ كافٍ من العنف، أن يتتبعه القاريء بمتعة سرعان ما ترتسم على وجهه على شكل ابتسامة. لكن الهجوم على أي شيء لا بد أن يبدأ من اتفاق الكاتب والجمهور على أنه غير مرغوب فيه، وهذا يعني أن محتوى الكثير من الكتابات الهجائية التي تقوم على الكراهيات الوطنية والاستعلاء الطبقي والتحامل والعداوات الشخصية يعفو عليها الزمن بسرعة.

لكن الهجوم في الأدب لا يمكن أن يكون تعبيراً خالصاً عن الكراهية الشخصية أو حتى الاجتماعية، مهما كان دافعه الأصلي لأن الكلمات المستخدمة للتعبير عن الكراهية في مقابل العداوة محدودة المدى. وتكاد هذه الكلمات جميعها أن تكون مستمدة من عالم الحيوان. ولكن دعوة رجل ما بالخنزير أو الظِّربان أو امرأة ما بأنها كلبة (مومس) ليس فيها إلا قدر محدود جداً من المتعة لأن معظم الصفات الكريهة التي نجدها في الحيوان هي إسقاطات إنسانية. وكما يقول ثِرسايْتِسْ عن مِنِيلاوُس في [تْرويْلَس وكْرِسيدا] لشيكسبير: «لأي شيء يجب على الفطنة المشحونة باللؤم الذي تدعمه الفطنة أن تحوله إلا لما هو عليه؟ لو حولته إلى حمار لما كان في ذلك جدوى لأنه حمار وثور؛ ولو حولته إلى ثور لما كان في ذلك جدوى لأنه ثور وحمار». ولا بد لنا، من أجل أن يكون الهجوم مؤثراً، من أن نصل إلى مستوى غير شخصي يلزم المهاجم، ضمنياً على الأقل، بمعيار أخلاقي. ويتخذ الهجاء موقفاً أخلاقياً عالياً عادة. وقد أكد بوب انه «صديق للفضيلة وأصدقائها» موحياً بأن هذا هو ما هو عليه حينما تأمل نظافة الملابس الداخلية التي ترتديها السيدة التي تنكرت له.

والدعابة، شأنها شأن الهجوم، تقوم على العرف. فعالم الدعابة عالم تسوده تقاليد صارمة، عالم لا يسمح فيه بوجود اسكتلنديين كرماء، أو زوجات مطيعات، أو حماوات محبوبات، أو أساتذة حاضري البديهة. والدعابة بشتى أنواعها تتطلب التسليم بان بعض الأشياء، مثل صورة الزوجة وهي تضرب زوجها في صفحة الصور المسلية، هي أشياء

مضحكة تقليدياً. أما لو قدم أحدهم مسلسلاً للصور المسلية وفيه يضرب زوج زوجته لأزعج قراءه لان ذلك يتطلب منهم تعلم تقليد جديد. وتنتمي دعابة الخيال الخالص، وهي الحد الآخر من حدود الهجاء، إلى الرومانس مع أنها تظل قلقة هناك لأن حس الدعابة يرى التنافر بينما تنتمي تقاليد الرومانس إلى عالم المثل. وتنجذب معظم الخيالات باتجاه الهجاء ثانية بقوة الجذب الخفية التي غالباً ما تدعى بالأليغوري، أو ما قد يوصف بالاشارة الضمنية للتجربة في عملية إدراك التنافر. فالفارسُ الأبيض في قصة ألس [في بلاد العجائب] الذي شعر أن على المرء أن يحتاط لكل شيء ولذا وضع الخلاخل حول أقدام حصانه ليحميها من عضات أسماك القرش قد يبقى جزءاً من عالم الخيال الخالص. أما عندما يأخذ في غناء أغنية طويلة يحاكي فيها وردزورث محاكاة هازئة فإننا نبدأ بالاحساس برائحة الهجاء المرير، وعندما نلقي نظرة ثانية على هذا الفارس الأبيض فإننا نكتشف اننا أمام نمط من الشخصيات يتصل اتصالاً وثيقاً بالدونكيشوت وبأدعياء الكوميديا.

وبما أننا نواجه في هذه القصة النوعية عناء التعامل مع كلمتين، فقد يكون من الأسهل لنا ـ ان اعتاد القاريء الآن على سلسلة مراحلنا الست. ان نبدأ بهذه المراحل لنصفها على الترتيب، بدلاً من استخلاص الشكل النمطي وبحثه أولاً. والمراحل الثلاث الأولى هي مراحل هجاء وتماثل المراحل الثلاث الأولى أو الساخرة من مراحل الكوميديا.

تماثل المرحلةُ الأولى المرحلةَ الأولى من الكوميديا الساخرة التي تتناول المجتمع المريض بشكل غير مقرب. وينشأ الشعور باللامعقولية حول هذه الكوميديا على شكل رد فعل عكسي او استذكار بعد قراءة العمل أو مشاهدته. فما أن ننتهي منه حتى تمتد أمامنا صحارى من العبث من كل الجهات ويتملكنا، رغم الدعابة، إحساس كابوسي وقرب مزعج من شيء جهنمي. وقد نشعر بشيء من هذا حتى في أخف المسرحيات الكوميدية ظلا: ولو كانت الثيمة الرئيسة في الكبرياء والهوى هي الحياة الزوجية لكل من

كولنز وشارلوت لوكاس لثار فينا التساؤل إلى متى كان كولنز سيبقى مضحكاً. ولذا فان مما يتفق واللياقة الأدبية حتى بالنسبة إلى عمل هجائي تسود فيه الروح المرحة، مثل مقالة بوب الاخلاقية الثانية* حول صفات النساء، أن ترتفع إلى ذروة مخيفة من الحدة الاخلاقية.

قد ندعو الهجاء الذي نجده عادة في هذه المرحلة هجاء المعيار الأدنى. وهو هجاء يرى العالم مليئاً بالشذوذ والظلم والحماقة والجريمة، ويعتبره عالماً دائماً لا يمكن استبداله. والمبدأ الذي يقوم عليه هذا الهجاء هو ان على من يريد ألا يفقد عقله في هذا العالم أن يتعلم أن يبقي عينيه مفتوحتين وفمه مغلقاً. ولقد ظلت النصائح التي تدعو إلى الحذر وتحثُّ القاريء في نهاية المطاف لأن يتبنى موقف المتواضع تشكل جزءاً بارزاً من الأدب منذ عهد المصريين. وما تدعو له هذه النصائح هو الحياة التقليدية بأفضل صورها: معرفة الطبيعة البشرية في الذات وفي الآخرين؛ تفادي الأوهام والسلوك القائم على النزوات؛ الاعتماد على قوة الملاحظة واهتبال الفرص لا على العدوان. هذه هي الحكمة، طريقة العيش المجربة، التي لا تثير الأسئلة حول منطق التقاليد الاجتماعية بل تتبع الطرق التي تؤدي إلى المحافظة على سلامة عقل المرء من يوم لآخر. ويتخذ متواضع المعيار الأدنى اتجاها يتصف بأنه عملي مرن، فهو يفترض أن المجتمع إن أعطي الفرصة سوف يتصرف كما يتصرف ستيبوس كالبن في قصيدة براوننغ، ويحدد مسلكه على هذا الأساس. والعرف في كل نواحي السلوك التي تثير التساؤل هو ملاذه الأخير، ومهما يكن رأينا بالتصرف الذي يلتزم بكل تفاصيل العرف الا انه أقل أشكال السلوك قابلية للهجاء تماماً مثلما يكون أي مجدد في الفكر او في السلوك، حتى ولو كان قديساً أو نبياً، أسهل الناس للسخرية منه كأنه مجنون.

لذلك قد يستخدم الهجاء شخصاً عادياً محافظاً على التقاليد ومنطق الامور السائدة ليكون الند الذي يكشف عيوب الأدعياء المختلفين في المجتمع. وقد يكون ذلك

---

* هذه هي القصيدة الثانية من أربع قصائد بعنوان مقالات اخلاقية.

الشخص هو المؤلف نفسه او الراوي، وهو يماثل شخصية الصريح في الكوميديا أو شخصية الناصح الذي لا يداهن في المأساة. وعندما يكون مختلفاً عن المؤلف، فانه كثيراً ما يكون ريفياً له صلات رعوية موضحاً بذلك اتصال هذا الدور بنمط الفظ الغليظ في الكوميديا. والهجاء الأمريكي الذي يعتبره الناس دعابة شعبية، على شاكلة أوراق بغلو Biglow Papers * والسيد دولي** وأرتيمس وورد*** ووِلّ روجرزΔ تستغل شخصية الفظ استغلالاً كبيراً، ويتصل هذا النوع اتصالاً وثيقاً بما وصل اليه شكل النصح بالحذر في أمريكا الشمالية في **تقويم رتشرد المسكين** Poor Richard's Almanac δ وسام سْلِكْ≥. وهناك أمثلة كثيرة أخرى نجدها حيث نتوقعها كما عند كْرابْ [من معاصري وردزورث[٣] الذي تنتمي قصته **وليُّ النعمة** The Patron إلى نوع «النصح بالحذر» أيضاً، وحيث لا نتوقعها كما في حوار آكل السمك في **أحاديث** إراسمس†. ويصور تشوسر نفسه كأنه عضو خجول رزين مغمور من جماعة الحجاج يوافق بأدب مع الجميع («وقلت إن رأيه مصيب») ولا يظهر لمرافقيه أياً من قوة الملاحظة التي يبديها لقرائه. ولذا فإننا لا يدهشنا أن نجد أن إحدى القصص التي يرويها هو [أي تروى على لسانه بصفته شخصية من شخصيات الكتاب] تنتمي إلى تراث النصح بالحذر.

---

* سلسلتان من الأشعار كتبهما جيمس رَسِل لُوول (١٨١٩ - ١٨٩١) باللهجة اليانكية (أي اللهجة السائدة في ولايات نيو إنغلند) عارض في الأولى منهما الحرب المسكيكية وأيّد في الثانية قوى الشمال ضد الجنوب في الحرب الأهلية. وقد كتبهما على لسان شحص سماه هوشع بغلو

** شخصية اخترعها الصحفي الأمريكي فنلي بيتر دن (١٨٦٧-١٩٣٦) صوره فيها على أنه صاحب حانة ايرلندي حاضر البديهة وانتقد من خلاله أحداث عصره وشخصياته.

*** هذا هو الاسم المستعار لتشارلز فارار براون (١٨٣٤ - ١٨٦٧) الذي عرف من خلال سلسلة من «مقولات أرتيمس وورد» نشرها في صحيفة Plain Dealer (الصريح) في كليفلند.

Δ ينتمي ول روجرز (١٨٧٩ - ١٩٣٥) إلى التراث الذي يمثله المذكورون قبله. وهو معروف بأدواره السينمائية وببراعته في استعمال الحبل وترويض الخيول كتب للصحف بأسلوب لاذع وتظاهر بالجهل. قتل في حادث طائرة

δ ألف هذه السلسلة من التقاويم بنْجمن فرانْكلن ما بين ١٧٣٣ - ١٧٥٨.

≥ شخصية هازلة ظهرت في كتابات ت هاليبيرتن و س. أ. هامت في النصف الأول من القرن التاسع عشر.

† دزيديرس إراسمس، من كبار مفكّري عصر النهضة. أشهر كتبه **مدح الحماقة**.

إن أشد أشكال الهجاء ذي المعيار الأدنى تفصيلاً هو الشكل المتّصل الذي فضَّلَتْه العصور الوسطى، وهو شكل قريب جداً من الوعظ ويقوم عموماً على الخطة المتصلة التي تتناول الكبائر السبع، وهو شكل عاش حتى العصر الاليزابيثي في **بيرس المفلس** Pierce Peniless [لتوماس] ناش **وبؤس العقل** Wits Miserie لتوماس لُجّ Lodge . وينتمي كتاب **مدح الحماقة** لإراسمس إلى هذا التراث، وفيه تتضح العلاقة مع المرحلة الكوميدية المماثلة التي ترى العالم مقلوباً رأساً على عقب يهيمن عليه المرض والعواطف السائدة [قارن غيرة عطيل]. وعندما يتخذ الواعظ او حتى المفكر من المعيار الأدنى منطلقاً له فانه يجعله جزءاً من فكرة يقبلها بحكم قوتها: فان كان الناس لا يستطيعون الوصول حتى إلى الفطرة السليمة أو فضيلة باب الكنيسة فليس هناك من معنى في مقارنتهم بأي مستوى أعلى.

أما إذا كان عنصر المرح هو السائد في مثل هذا النوع من الهجاء فإننا نحصل على اتجاه يقبل الأعراف الاجتماعية في أساسه ولكنه يحض على التسامح والمرونة ضمن حدودها. وممن يقتربون من هذا المعيار التقليدي غريبو الأطوار المحبوبون أمثال العم توبي [في رواية تراسترام شاندي] وبتسي تروتوود [في رواية ديفد كوبرفيلد] ممن يزيدون عدد الأعراف المقبولة دون أن يتحدوها. ويتصف أمثال هذه الشخصيات بالكثير من صفات الأطفال، وتصرفات الأطفال ينظر لها عادة على انها تقترب من المعيار المقبول بدلاً من الابتعاد عنه. أما إذا ساد عنصر الهجوم فإننا نحصل على معيار المتواضع الذي لا يلحّ على الظهور أو البروز في مقابل الأدعياء أو المرضى الذين يسيطرون على مقاليد الأمور في المجتمع ويمنعونه من التغير. والنموذج الأعلى لهذا الموقف هو المقابل الساخر لثيمة الرومانس التي تتناول قتل المردة. فوجود المجتمع كله رهين بتسليم المكانة والسلطة لجماعات منظمة مثل الكنيسة والجيش وأصحاب المهن والحكومة، وكلها تتكون من أفراد يمارسون سلطة تفوق فرديتهم تمنحهم إياها المؤسسات التي ينتمون لها. وإذا صور الهجّاء رجلاً من رجال الكنيسة مثلاً على أنه أحمق أو منافق، فانه - بوصفه هجّاءً - لا يهاجم رجلاً أو كنيسة. فالرجل ليس له قيمة أدبية أو افتراضية، بينما

تخرجه الكنيسة من حدود الهجاء. إنما هو يهاجم رجلاً سيئاً يحميه انتماؤه للكنيسة، ورجل كهذا وحش هائل: وحش لأنه ليس ما يجب أن يكون، وهائل لأنه محميّ بمنصبه وبمكانة رجال الكنيسة الأخيار. أي أن الثوب يصنع الراهب * لولا الهجاء.

يقول ملتن: «بما أن الهجاء ولد من المأساة فإن عليه أن يفعل كما كانت تفعل أمه وأن يصـوب ضربـاتـه إلى الأعـالي وأن يخاطر بالهجوم على أعلى الرذائل بين أعظم النـاس». وإذا ما تجاهلنا هذا النسب الذي يزعمه ملتن فان مقولته تحتاج إلى تعديل واحد: هو أن الرذيلة العظيمة لا تحتاج إلى شخص عظيم ليمثلها(٦٠). وقد ذكرنا الحجم الهائل الذي يتصف به حلم السير إبكيور مامُن في مسرحية السيميائي: فكل أسرار الارادة الانسانية الفاسدة موجودة فيه، ولكن عجز الحالم التام عنصر أساسي من عناصر الهجاء. كذلك فاننا سيفوتنا جانب كبير من مغزى جوناثان وايلد [لفيلدنغ] ان لم نأخذ البطل مأخذ الجد على أنه محاكاة هازئة للعظمة، او لمعايير التقويم الاجتماعية الزائفة. ولكن المبدأ بشكل عام يمكن قبوله بقدر ما يتعلق الأمر بأعداء الهجاء: وهو أنه كلما عظمت أحجامهم كلما سهل سقوطهم. والدعي في هجاء المعيار الأدنى جوليات يناجزه داود صغير بحجارته الصغيرة القاتلة، عملاق ينخسه عدو هادىء الأعصاب لا يفوته شيء، يكاد لا يرى، فيجعله يغضب غضباً يعميه، ثم ينهيه على مهل فيما بعد. وقد ظل هذا الموقف يتكرر في الهجاء منذ قصة بوليفيمس [في الأوديسة] وقصة بْلَنْدَربور [في قصة جاك قاتل العمالقة] حتى أفلام تشابلن، في سياق أشد سخرية وأقل وضوحاً. وقد حول درايدن ضحاياه إلى دينصورات خيالية، بلحمها المترهل وأدمغتها التي لا تزيد عن حبة الفول السوداني. وكان فيما يبدو شديد الاعجاب حقاً بحجم أغ** «الضخم الجميل» وبالحيوية الدفاقة عند الشاعر دويغ Doeg ***.

---

* هذا عَكْسٌ لمَثل لاتيني قديم يقول إن الثوب لا يصنع الراهب.

** شخصية من شخصيات الجزء الثاني من قصيدة أبشالوم وأخيتوفل للشاعر درايدن تمثل غريمه الشاعر توماس شاذول.

*** شخصية أخرى من شخصيات الجزء الثاني من قصيدة أبشالوم وأخيتوفل تمثل الشاعر إلكانا ستل.

وتعتبـر شخصية المتـواضـع في الهجـاء ذي المعيار الأدنى البديل الذي تحلُّه السخرية محل البطل، وعندما يختفي البطل من الهجاء فإننا نرى بوضوح أشد أن إحدى الثيمـات المركزية في القصة النوعية هنا هو اختفاء العنصر البطولي. وهذا هو السبب الرئيس في بروز ما قد ندعوه بنموذج أومفالـي* في الهجاء القصصي، نموذج الرجل الذي ترهبه النساء أو يسيطرن عليه، وهو نموذج ظل بارزاً في الهجاء في جميع مراحله التاريخية ويضم قدراً كبيراً من الدعابة المعاصرة بجانبيها الشعبي والراقي. كذلك يمكننا أن نرى عندما يختفي الوحش أنه يمثل الشكل الأسطوري من المجتمع، يمثل الهايدرا أو الفاماFama** التي كلها أَلْسُن، أو تنّين سبنسر الصَّفيق الذي ما يزال طليقاً. ومع أن المهووس الذي تستحوذ فكرته الجديدة على عقله يشكل هدفاً واضحاً للهجاء، إلا ان العرف الاجتماعي هو بالدرجة الأولى عقيدة جامدة، والمعيار الذي يستشهد به هجاء المعيار الأدنى هو مجمـوعـة من الأعـراف التي ابتكر معظمها مهووسون أموات. وقوة الشخص التقليدي لا تكمن في التقـاليد بل بطريقتـه التي تروق للفـطرة السليمة في تناولها. من هنا نجد ان منطق الهجاء نفسه يدفعه من مرحلته الأولى من الهجاء التقليدي لكـل ما هو غير تقليدي نحو المرحلة الثانية التي تعامل قيم التقاليد ومصادرها نفسها باعتبارها هدفاً للاستهزاء.

وأبسط شكل من أشكال المرحلة الثانية المماثلة من مراحل الكوميديا هي كوميديا الهروب التي يهرب فيها البطل إلى مجتمع يرتاح له دون إحداث أي تحوير في مجتمعه هو. والنظير الهجائي لهذا النوع من الكوميديا هي رواية التشرد، وهي قصة نصاب ناجح على غرار الثعلب رينـار***يجعـل المجتمع التقليدي يبدو مجتمعاً أحمق دون إنشاء أي

* عاقب زوس هيراكليس على جريمة اقترفها بأن أرسله إلى مملكة لديا ليكون عبداً من عبيد الملكة أومفالي مدة ٣ سنين، فأخذت الملكة تتسلى معه بأن تجعله أحياناً يرتدي ثياب نساء ويؤدي ما تؤديه النساء من أعمال، مثل الحياكة والغزل، فكان يطيعها صابراً حتى انقضاء مدة العقاب.

** أفعى بتسعـة رؤوس قتلهـا هيراكليس، وكان كلما قطع رأساً نبت محله اثنان، فطلب من صديقه يولاوس أن يحرق محل الرأس المقطوع. أما الفاما فهي إلهة الشهرة في الأساطير اليونانية.

*** بطل سلسلة شعبية من قصص الحيوانات التي تعود إلى العصور الوسطى، والثعلب فيها هو النظير الحيواني لبطل روايات التشرد الذي يفلت دائماً بذكائه ودهائه من قبضة القانون.

معيار إيجابي . ورواية التشرد هي الشكل الاجتماعي الذي يتحول مع ظهور رواية الدون كيشوت إلى هجاء ويزداد فيه العنصر الفكري ، وهو هجاء تحتاج طبيعته إلى المزيد من الشرح .

إن الهجاء يهتمّ بكلّ ما يفعله البشر حسب صيغة جوفنال المفيدة، وإن أصابها الابتذال. أما الفيلسوف من الجهة الأخرى فيعلم الناس طريقة من طرق العيش، وهو يؤكد على أمور ويحتقر أخرى؛ وما يوصى به يختاره بعناية من معطيات الحياة الانسانية، وهو دائم الحكم على السلوك الاجتماعي حكماً أخلاقياً. واتجاهه نحو الأمور يتصف بالتشـدد؛ أما الهجّاء فان اتجاهه عملي. ولذا فان الهجاء كثيراً ما يصور الصدام بين مجموعة من المعايير المأخوذة من التجربة وبين الشعور بأن التجربة أكبر من أي مجموعة من المعتقدات حولها. ويثبت الهجّاء أن سلوك البشر متنوع تنوعاً لا نهاية له بأن يظهر انعدام الجدوى لا من مجرد محاولة تحديد ما يجب أن يفعلوه فحسب بل حتى من مجرد محاولة وضع ما يفعلونه في نظام أو صياغته في خطة متسقة. ففلسفات الحياة تستخلص من الحياة ، والاستخلاص معناه غض النظر عن المعطيات التي لا تناسب ما استخلص . اما الهجاء فيشير إلى هذه المعطيات المزعجة [التي غض عنها النظر] أحياناً على شكل نظريات بديلة لا تقل عن سواها في قدرتها على الاقناع ، على شاكلة المعالجة الايرهونية [ساميول بتلر] للجريمة والمرض، او على شاكلة البرهان الذي قدمه سوفت للطريقة الميكانيكية التي تعمل بها الروح .

الثيمة المركزية في المرحلة الدون كيشوتية الثانية من الهجاء إذن هي مقارنة الافكار والتعميمات والنظريات والمعتقدات مع الحياة التي يفترض في هذه الامور أن تفسرها . وهذه الثيمة واضحة في حوار لوقيان المعنون **بيع الحيوات**، وفيه يجري استعراض سلسلة من العبيد الفلاسفة بكل ما عندهم من حجج وضمانات أمام مشترٍ عليه أن يفكر بالعيش معهم. فيشتري بعضهم ولكن بصفتهم عبيداً لا بصفتهم معلمين. واتجاه لوقيان نحو الفلسفة اليونانية يتكرر في اتجاه إراسمس ورابليه نحو الفلاسفة

المدرسيين، وفي اتجاه سوفت وساميول بتلر الأول* نحو ديكارت والجمعية الملكية، وفي اتجاه فولتير نحو أتباع لايبنتز، وفي اتجاه [توماس لَف] بيكُكْ نحو الرومانسيين، واتجاه ساميول بتلر الثاني نحو الداروِنيين، وفي اتجاه أولدس هكسلي نحو السلوكيين. ونلاحظ ان هجاء المعيار الأدنى كثيراً ما يصبح مجرد اتجاه مناهض للفكر، وهو اتجاه نجده أيضاً عند [جورج] كراب (راجع الفهّامة The Learned Bag) وحتى عند سوفت. وقد أدى تأثير الهجاء ذي المعيار الأدنى في الثقافة الأمريكية إلى الاحتقار الشعبي لأصحاب الشّعر الطويل** والأبراج العاجية؛ وهذا مثال على ما قد يدعى بوهم الاسقاط الشعري، أو معاملة التقاليد الأدبية كما لو أنها حقائق من حقائق الحياة. اما الهجاء المناهض للفكر الفعلي فيقوم على الاحساس بسذاجة الفكر المنظم ويجب ألا يقتصر على ما تعنيه المصطلحات الجاهزة مثل التشكك والكلبية.

قد يصبح التشكك ذاته موقفاً عقائدياً جامداً، أو مرضاً كوميديا ينحو للشك في الأدلة البينة. أما الكلبية فأقرب من المعيار الهجائي: فقد كان مِنِبّسْ، مؤسس الهجاء المنبّي، كلبياً. والكلبيّون بشكل عام على صلةٍ بدور ثرسايتس المفكر. فمسرحية كامباسبي Campaspe التي كتبها لِيلي، على سبيل المثال، تضم كلّاً من افلاطون وأرسطو وديوجينس، ولكن الأوّلَيْن يثيران الملل، بينما يختطف ديوجينس، الذي ليس هو بالفيلسوف على الاطلاق بل مهرج اليزابيثي من فصيلة المستائين، كلّ الأضواء. لكن الكلبيّة فلسفة، فلسفة قد تنتج تلك الكبرياء الروحية الغريبة التي يتّصف بها بريغرايْنَس*** الذي يُجري لوقيان له تحليلاً عميقاً مرعباً. ففي بيع الحيوات يباع كل من الكلبيّ والمتشكّك عندما يأتي دوره بالمزاد، ويكون المتشكك آخر من يباع، ويسحب لكي يدحض تشككه لا عن طريق النقاش ولكن بواسطة الحياة. وقد دعا كل من إراسمس

---

* يقصد مؤلف القصيدة الهجائية هودبراس (١٦١٢ - ١٦٨٠) لا مؤلف إيرهون (١٨٣٥ - ١٩٠٢).

** يقصد الفنانين والمفكرين وأمثالهم ممن يظن أنهم لا يفقهون شيئاً من أمور الحياة العملية.

*** هو الشخصية الرئيسة في حوار للوقيان بعنوان موت بريغرايْنَس تروي بشكل ساخر حياة هذا الفيلسوف الكلبي، الذي تسبب في حرق نفسه ليكسب الشهرة.

وبَيكن نفسه ديمقريطس الأصغر، أي تابعاً لذلك الفيلسوف الذي ضحك على البشرية، ولكن المشتري في حوار لوقيان يعتبر أن ديمقريطس قد بالغ في موقفه هو الآخر. إن الهجّـــــاء، بقدر ما يمكننا القول إنه صاحب «موقف»، هو أنه يفضل التطبيق على النظرية، والتجربة على الميتافيزيقيا. وعندما يذهب لوقيان لاستشارة أستاذه مِنِبس، فإن أستاذه يقول له إن طريقة الحكمة هي أن يقوم بالمهمة الملقاة على عاتقه الآن، وهي النصيحة التي يكررها فولتير في كانديد ونجدها في التعليمات التي تتلقاها الأجنة التي لم تولد بعد في إيرهون. وهكذا تصبح الحذلقة الفلسفية، شأن كل ما يستهدفه الهجاء، شكلاً من أشكال الرومانسية أو من فرض المُثُل التي أخل بها التبسيط على التجربة.

والاتجاه الهجائي هنا لا هو بالفلسفي ولا بالمناهض للفلسفة، بل هو تعبير عن الشكل الافتراضي في الأدب. وهجاء الأفكار ليس أكثر من شكل خاص من أشكال الفن الذي يدافع عن استقلاله الخلاق. والحاجة لأن يكون الفكر منظماً يؤدي إلى توافر أعداد من النـظم الفكـرية، ومن هذه ما يجتذب الفنانين ويجعلهم يعتنقونها، ولكن بما أن الشاعر الذي لا يقل عظمة عنهم يمكنه أن يدافع عن أي نظام فكري آخر بنفس القوة فإنه ليس هناك من نظام فكري يمكنه أن يضم الفنون كما هي. لذا فأغلب الظن أن أي مفكر منظم سوف يقيم سلماً من الأولويات في الفنون - إن أعطي السلطة - أو يعمل فيها قلم الرقيب حذفاً وتهذيباً كما أراد أفلاطون أن يفعل بكتابات هوميروس. والهجاء الموجه لنظم التفكير، خاصة ضد الآثار الاجتماعية لمثل هذه النظم، هو خط الدفاع الأول الذي يملكه الفن ضد أمثال هذه الغزوات جميعها.

لقد نجح الهجّاؤون في حرب العلم ضد الخرافة أيما نجاح. ويبدو أن الهجاء ذاته بدأ مع الـ silloi * اليونانية التي كانت هجمات تساند العلم ضد الخرافة. وفي الأدب الانكليزي حارب تشوسر وبن جونسن السيميائيين برطانة مستمدة من كتبهم، ولاحق ناش

* يذكر هـ. ج. روز في دليل الأدب اليوناني أن المتشكّكين أنتجوا كاتباً بارزاً واحداً على الأقل هو تمن الفليبي، وقد حمل أفضل أعماله العنوان العام silloi ، ومعناها الحرفي القطع الحولاء أو- إن شئنا الترجمة بتصرف « القطع الهازئة» (ص٣٥٨).

وسْوِفْت المنجمين حتى دفنوهم قبل أن يحين حينهم؛ وقضى براوننغ في قصيدة **سْلَجّ الوسيط [الروحاني]** على الروحانيين قضاء مبرماً، وخلفت قصيدة **هودبراس** في طريقها حشداً من المتعاملين بعلوم الغيب والتنجيم والفيثاغوريين والروزيكروسيين،وقد لحقت بهم هزيمة شنيعة. أما العالم فقد يرى أن استمرار الهجاء في السخرية من علماء الفلك الشرعيين في **الفيل في القمر**، ومن المختبرات التجريبية في **رحلات غلفر**، وفي الكوزمولوجية الدارونية والمالثُسية في **إيرهون**، ومن ردود الفعل المشروطة* في **عالم جديد شجاع**، ومن الكفاءة التكنولوجية في رواية ١٩٨٤ نوعاً من ركوب الرأس. ولقد أكمل تشارلز فورت[٦١]، وهو واحد من عدد قليل من الهجّائين الذين تابعوا تقاليد الهجاء الفكري في هذا القرن، أكمل الدائرة بأن سخر من العلماء بسبب تحررهم من الخرافة نفسها، بسبب موقفهم العقلاني الذي يرفض النظر في كل الأدلة المتوافرة، شأنه شأن المواقف العقلانية كلها.

وينطبق هذا الكلام على الدين. فقد يشعر الهجّاء مع لوقيان ان القضاء على الخرافة سوف يقضي على الدين، او مع إراسمس ان ذلك سيعيد العافية للدين. ولكن وجود زوس او عدمه قضية قابلة للنقاش. اما ان هناك أناساً يعتبرونه شريراً غبياً ويصرون مع ذلك ان عليه أن يغير الجو فهذه حقيقة يقبلها الهازيء والورع على حد سواء. ولا شك أن أي متدين ورع سوف يرحب بهجّاء سلَّط ناره على النفاق والخرافة بوصفه حليفاً للدين القويم. ولكن ما ان يسود وجه المنافق الذي يبدو كالرجل الطيب تماماً إلى درجة كافية حتى يبدو وجه الرجل الطيب أسود مما كان عليه. ومن يتفقون حتى مع الأجزاء النظرية من قصيدة **صلاة الراهب ولي** لبيرْنْز لن يكونوا إلا مثل الراهب ولي هم أنفسهم. كذلك يشعر المرء أنه رغم اختلاف اتجاهات إراسمس ورابليه وسْوِفْت وفولتير نحو المؤسسات الدينية اختلافاً كبيراً إلا أن آثار هجائهم لم تكن على تلك الدرجة من الاختلاف. فلقد ضم الهجاء الموجَّه ضد الدين محاكاة الحياة الدينية في البروتستنية

---

* كما اشتهرت في تجارب بافلوف

الانكليزية بشكل هازيء، وهي المحاكاة التي نراها في منشورات ملتن حول الطلاق وفي [رواية] **حال الحياة الانسانية** [لساميول بتلر]، وضم العداء للمسيحية عند كل من نيتشه وييتس و د. هـ. لورنس، وهو عداء يقوم على تصور للمسيح يرى فيه نوعاً آخر من أنواع المثالي الرومانسي.

يقول الراوي في **إيرهون** إنه مع أن الديانة الحقيقية لمعظم سكان إيرهون هي، مهما قالوا عنها، ديانة تقاليد تكتفي بالحدّ الأدنى (الالهة إدْغْرون) إلا أنه كانت هناك طائفة صغيرة من أصحاب المعيار الأعلى من المؤمنين بإدغرون من بين خيرة الناس في إيرهـون. ويذكّر اتجاه هؤلاء الناس بمونتاني: فقد كان لهم إحساس المتواضع بقيمة التقاليد التي رسخت منذ زمن بعيد وأضحت الآن تقاليد لا ضرر منها: وكان لهم شك المتواضع بقدرة عقل أي إنسان، حتى عقله هو، على تحويل المجتمع إلى بنية أفضل. ولكنهم كانوا ـ فكرياً ـ مترفّعين عن التقاليد التي تعايشوا معها وقادرين على رؤية نقاط الشذوذ واللامعقول فيها قدرتهم على رؤية ما فيها من قدرة على الحفاظ على الاستقرار.

قد ندعـو الشكل الأدبي الذي تنتجه الإدغرونية العليا في هجاء المرحلة الثانية الشكل الساذج ingenu، باستعارة العنوان الذي استخدمه فولتير لأحد حواراته. وهنا يمثل غريب عن المجتمع، هو في حالة فولتير أحد هنود أمريكا، المعيار الأدنى: وهو لا يؤمن بآراء جامدة تخصه ولكنه لا يسلّم بأيٍّ من المقولات التي تجعل سخافات المجتمع تبدو منطقية لمن اعتاد عليها. وهو في حقيقته شخصية رعوية، وهو بصفته الرعوية هذه التي تناسب الهجاء تماماً، يضع مجموعة من المعايير البسيطة مقابل محاولات التبرير المعقدة التي يلجأ لها المجتمع. لكننا رأينا قبل قليل أن تعقد معطيات الخبرة هو بالضبط ما يصر عليه الهجّاء، وان ما تساوره الشكوك بشأنه هو هذه المجموعة من المعايير البسيطة. لذا كان الساذج من الغرباء؛ شخصاً يأتي من عالم آخر اما انه بعيد المنال او يرتبط بشيء آخر غير مرغوب فيه. فأكلة لحوم البشر عند مونتاني يتصفون بكل الفضائل التي تنقصنا إذا لم يكن لدينا ما يمنع من أن نكون من أَكَلَة لحوم البشر؛ ويوتوبيا [توماس] مور دولة

مثالية،إلا أن دخولها يقتضي منا ترك فكرة العالم المسيحي. ويعيش قوم الهُوِنِمْ حياةَ العقل والطبيعة أفضل منا، ولكن غلفر يكتشف أنه قد ولد من قوم الْيَاهو، وأن حياة الهُوِنم أقرب إلى قدرات الحيوانات الموهوبة منها إلى حياة البشر. وكلما يظهر «العالم الآخر» في الهجاء فإنه يظهر بوصفه النظير الساخر لعالمنا، بوصفه قلباً للمعايير الاجتماعية المقلوبة رأساً على عقب. وهذا الشكل من أشكال الهجاء تمثله **رحلة إلى العالم الأسفل** Kataplous و **خارون** Charon للوقيان، وهما تصوران رحلتين إلى العالم الآخر الذي يعمل فيه مشهورو هذا العالم أعمالاً تناسبهم ولكنها غير مألوفة، وهو شكل دخل في كتابات رابليه وفي مواكب الموت* القروسطية. وفي هذه الأخيرة يصوّر الهجّاء مساواة الموت البسيطة في مقابل لا مساواة الحياة المعقدة.

يدافع الهجاء الفكري عن الترفع الخلاق في الفن، ولكن الفن يميل هو أيضاً إلى البحث عن أفكار مقبولة اجتماعياً وإلى أن يصبح بدوره فكرة اجتماعية ثابتة. ولقد تحدثنا عن فن الرومانس الذي يميل إلى تصوير الامور تصويراً مثالياً، بوصفه الشكل الذي تنحو الطبقة الاجتماعية الصاعدة إلى التعبير عن نفسها بواسطته، ولذا فان الطبقة الوسطى الناهضة في اوروبا في القرون الوسطى مالت بطبيعتها إلى ما يشبه الرومانس. والأشكال الأخرى من الهجاء لها مثل هذه الوظيفة سواء أكانت مقصودة أم لم تكن. فموكب الموت والرحلة إلى العالم الأسفل عكس ساخر لذلك النوع من الرومانسية الذي نجده في الرؤيا الجادة للعالم الآخر. فأحكام العالم الآخر عند دانتي مثلاً تؤكد عادة معايير عالمنا هذا، وتكاد المساكن المتوافرة في السماء جميعها ان تكون مقصورة على الضباط فقط**.

---

* كانت هذه رقصة أو موكباً قروسطياً يقود فيه هيكل عظمي (أو ما يمثله) هياكل عظيمة أخرى أو أناساً عادين إلى القبور.

** هذه واحدة أخرى من ملح فراي: وفيها يلمح إلى أوامر كانت تصدر في الماضي إلى أهالي مدينة ما لإيواء الضباط وإطعامهم ما داموا في مهمة عسكرية في المنطقة. وبتحويل هذا الوضع إلى السياق الذي يتحدث عنه فراي يكون الضباط هم العاملون في خدمة الدّين مثلاً وتكون الجنة هي المدينة التي تؤوي هؤلاء الضباط بأوامر من فوق.

والتأثير الثقافي لمثل هذا الهجاء ليس هو الحط من قيمة الرومانس بل منع أي مجموعة من التقاليد من السيطرة على التجربة الأدبية برمتها. وهجاء المرحلة الثانية يظهر الأدب وهو يتخذ لنفسه وظيفة تحليلية خاصة، وهي تكسير الأنماط الجامدة والمعتقدات المتحجرة، والخرافات المرعبة، والنظريات الملتوية، والمعتقدات الجامدة المتحذلقة، والطرز التي تكتم الأنفاس وكل ما يعيق الحركة الحرة للمجتمع (وليس بالضرورة تقدمه، بطبيعة الحال). وهذا النوع من الهجاء هو تمام العملية المنطقية المعروفة بقياس الخُلْف، وفيها تدفع الأمور إلى حدود تبين بطلان القياس. وهو هجاء لا يقصد منه ابقاء المرء في الأسر الدائم بل تقريبه من نقطة يستطيع منها أن يهرب من وضع خاطيء.

والانشغال الرومانسي بالجمال أو الشكل الكامل في الفن أو في غيره هو أيضاً هدف منطقي من أهداف الهجاء. وقد قيل ان كلمة satire مشتقة من satura ، اي خليط (الطعام)، ويبدو ان في الهجاء محاكاة هازئة بالشكل ظلت تجري فيه طول تاريخه من مزج النثر بالنظم في الأهاجي الأولى إلى التغييرات السينمائية المفاجئة في المشاهد التي نجدها عند رابليه (وفي ذهني نوع من السينما قديم نسبياً). وتوضح رواية **ترسترام شاندي** وقصيدة **دون جوان** الاتجاه الدائم لدى البلاغة الهجائية نحو محاكاة الذات الهازئة مما يمنع حتى عملية الكتابة نفسها من أن تصبح تقليداً أو مثالاً بالغ التبسيط. ففي **دون جوان** نقرأ القصيدة ونراقب الشاعر وهو يكتبها في الوقت ذاته: ونصيخ السمع سراً لتداعيات أفكاره وبحثه المضني عن القوافي وخططه المؤقتة أو المرفوضة، وميوله الذاتية لتنظيم ما يختاره من تفصيلات (مثلاً: «طويلة القوام: أنا أكره المرأة القصيرة البدينة») وقراره بأن يكون «جادا» أو ان يقنّع نفسه بالدعابة. وكل هذا وأكثر ينطبق على **تراسترام شاندي**. والاستطراد العشوائي المقصود الذي يصل في **قصة حوض** A Tale of a Tub إلى حد الاستطراد في مدح الاستطراد، هو من خصائص القصص الهجائية، ولذا فهو ضرب من ضروب الاسفاف المقصود أو تخييب الظن بعد إثارة التوقعات على شاكلة النهاية التي تملأها النبوءة الكاذبة عند كل من أبيوليس ورابليه ورفض ستيرن على مدى مئات من الصفحات أن يجعل بطل روايته يولد. وهناك عدد كبير جداً من الكتابات الهجائية التي

بقيت قطعاً غير مكتملة اوغفلاً. وهناك العديد من الحيل في القصص الساخرة التي تدور حول صعوبة توصيل الأفكار، كما في تقديم القصة من خلال ذهنية شخص غبي، وهي حيل تخدم الهدف ذاته. وتتكون رواية الأمواج لفرجنيا وولف من كلام للشخصيات صيغ مما لم تقله بل مما قالته تصرفاتهم واتجاهاتهم رغماً عنهم.

يصل بنا أسلوب التجزئة إلى المرحلة الثالثة من مراحل الهجاء، الا وهي مرحلة هجاء المعيار الأعلى. فقد يقوم هجاء المرحلة الثانية بالدفاع التكتيكي عما هو عملي ضد ما هو نظري جامد، ولكن علينا هنا أن نتخلى حتى عن الفطرة السليمة العادية بوصفها معياراً. ذلك أن الفطرة السليمة ذاتها فيها بعض المعتقدات الضمنية الجامدة، مثل اعتقادها بأن معطيات التجربة الحسية متسقة يعتمد عليها وأن علاقاتنا المعتادة بالأشياء تشكل أساساً ثابتاً لتفسير الحاضر والتنبؤ بالمستقبل. والهجّاء لا يمكنه استكشاف كل إمكانيات الشكل الذي يستخدمه دون أن يرى ما يحدث لو أنه وضع هذه المسلمات موضع التساؤل. وهذا هو السبب الذي كثيراً ما يجعله يعطي للحياة العادية زاوية جديدة من زوايا النظر تتصف بانها منطقية ومتسقة مع ذاتها. وهو سيرينا بذلك المجتمع فجأة من خلال تلسكوب كما لو أنه يتكون من أقزام يهتمون بهيئتهم وبأنفتهم أو من خلال ميكروسكوب كما لو انه يتشكل من عمالقة بالغي القبح سيئي الرائحة*، أو سيغير بطله إلى حمار ويرينا كيف تبدو الانسانية من وجهة نظر الحمار [كما عند أبيوليس]. ان هذا النوع من الخيال يفتت الروابط المعتادة ويختزل التجربة الحسية إلى تجربة ذات أنواع كثيرة ممكنة، ويكشف عن الأساس المؤقت غير الثابت لكل تفكيرنا. يقول إمرسن[٦٢] إن أمثال هذه النقلة في زاوية النظر تعطينا «قدراً ضئيلاً مما هو سام»، ولكنها في الواقع تعطينا شيئاً له أهمية فنية أعظم بكثير، وهو قدر كبير مما يثير الاستهزاء. وهذه الانتقالات في زوايا النظر تكون في العادة تحويرات لثيمات الرومانس بما يتفق والاساس العام للهجاء بوصفه محاكاة هازئة بالرومانس: أرض الأقزام التي تشبه عالم

* هاتان الطريقتان هما المتبعتان في الجزأين الأولين من رحلات غلفر.

الجنيات، أرض العمالقة، عالم الحيوانات المسحورة، عالم العجائب الذي حاكاه لوقيان هازئاً في **التاريخ الصادق***.

وعندما نعود من دنيا المعتقدات والنظريات إلى الحقائق الملموسة التي نعرفها عن طريق الحواس فان الهجاء يتبعنا. وأي تغيير طفيف في زاوية النظر أوفي اللون العاطفي يحول الارض الصلبة إلى رعب لا يطاق. **فرحلات غلفر** تصور لنا الانسان على هيئة أحد القوارض السامة، أو الحيوانات القبيحة ذات الجلد السميك والرائحة الكريهة، وتصور لنا ذهن الانسان كما لو انه حلبة لنهش الدببة وجسمه كما لو انه مركب من القذارة والشراسة. ولكن سوفت لم يفعل شيئاً سوى انه تبع عبقريته الهجائية حيث اقتادته، ويبدو أن العبقرية اقتادت كل هجّاء عظيم نحو ما يدعوه الناس بالبذاءة. ان العرف الاجتماعي معناه ان الناس يسيرون أمام بعضهم بعضاً، ويتطلب الحفاظ على هذا العرف أن هيبة بعض الرجال وجمال بعض النساء يجب ان يفكّر بهما بعيداً عن البراز والجماع وما شاكلهما من المحرجات. أما الاشارة المستمرة لهذه الأمور فتهبط بنا إلى ديمقراطية جسمانية تشبه ديمقراطية الموت في موكب الموت. ونحن نرى قرب سوفت من تراث موكب الموت في وصفه للخالدين Struldbrugs [في **رحلات غلفر**] **وتعليماته للخدم**، وقصائده التي تضرب بالحشمة عرض الحائط تنتمي إلى ذلك التراث الذي كان يصور وعاظ القرون الوسطى فيه مساوىء الشره والفسوق. ذلك اننا نجد هنا، كما في كل شيء في الهجاء، إشارات أخلاقية: لا بأس بالأكل والشرب واللهو، ولكننا لا نستطيع دائماً تأجيل الموت إلى غد.

يحقق الهجاء نصره الأخير على الفطرة السليمة في تلك الفوضى الصاخبة التي نجدها عند رابليه وبترونيس وأبيوليس. وعندما ننتهي من خيالاتهم المنطقية بشكل غريب، وهي خيالات تصور التحلل والأحلام والهذيان، فإننا نستيقظ متسائلين ان كان

---

* سخر لوقيان في هذا الكتاب من طرق المؤرخين القدامى في كتابة كتب المغامرات كما لو أنها «تاريخ صادق».

ما يقوله باراسِلْسَسْ* صحيح عن أن ما نراه أثناء الهذيان موجود وجود النجوم في النهار، ولكنها محجوبة عنا للسبب ذاته. ان لوسيس يتعلم ويفلت من قبضتنا سواء أكذب أم قال الحقيقة كما يقول القديس أوغسطين بشيء من نفاد الصبر. ويعدنا رابليه بنبوءة أخيرة ثم يتركنا نحدق في زجاجة فارغة. ويحاول HCE** عند جويس أن يستيقظ طوال صفحات، ولكن ما أن نوشك ان نمسك بشيء محسوس حتى يدفعنا الكتاب إلى الصفحة الأولى من الكتاب ثانية. وأما الساتركون [لبترونيس] فجزء منتزع مما يبدو أنه تاريخ لجنس أطلنطي بشع اختفى تحت البحر وما يزال يعاني من السكر.

تسود المرحلة الأولى من الهجاء شخصية قاتل العمالقة، ولكن هذا التمزيق للعالم المستقر يخلف لنا قوة عملاقة أخرى هي قوة الهجاء نفسه. فعندما يأتي عملاق الفلستينيين لمنازلة ابناء النور فانه يتوقع بطبيعة الحال أن يجد عملاقاً من حجمه لملاقاته، عملاقاً أضخم بكثير من أي رجل آخر من رجال بني إسرائيل. ويكون على مثل هذا العملاق أن يهزم غريمه بثقل كلماته وحسب، ولذا فان عليه ان يكون متمكناً من فن الشتائم يطلقه كالسيل العرم. والشخصيات العملاقة عند رابليه، والأشكال التي تستيقظ للعمالقة الموثقة أو النائمة التي نصادفها في يقظة فنغن ومطلع رحلات غلفر ما هي إلا تعبيرات عن التدفق الخلاق الذي تشكل العاصفة الكلامية أوضح علائمه المميزة، تلك العاصفة التي تنهمر فيها الكلمات في قوائم ونعوت شنيعة ومصطلحات علمية غدت منذ الاصحاح الثالث من سفر أشعياء (وهو هجاء ضد زينة النساء) من مميزات هجاء المرحلة الثالثة تكاد تكون حكراً عليها. وكان العصر الذهبي في الأدب الانكليزي لهذا النوع من الهجاء عصر بيرتن وناش ومارستن وإركهارت الكرومارتي الذي ترجم رابليه دون حياء، والذي كان في وقت فراغه ما كان حرياً بـ [الشاعر اوغدن] ناش أن يدعوه قاذف الكتب المدرسية [نسبة إلى الفلاسفة المدرسيين] -scholastical squit

---

* هوالطبيب والسيميائي السويسري (١٤٩٣؟ ـ ١٥٤١) الذي ذاعت شهرته في عصر النهضة.

** هذه هي الأحرف الأولى من اسم الأب Humphrey Chimpden Earwicker في يقظة فنغن.

يتتج كتباً بعناوين مثل Trissotetras, Logopandecteison, Exkubalauron, Pan-ter-booktochronochanon؛ ولم يبذل أحد من المحدثين في اللغة الانكليزية باستثناء جويس جهداً كبيراً للمضي في هذا التراث من التدفق اللغوي: فحتى كارلايل من وجهة النظر هذه مثّل نضوبا ملحوظاً بعد التدفق الذي رأيناه عند بيرتن وإركهارت. اما في الثقافة الامريكية فتمثله مبالغات متفاخري الفولكلور ولعل ما نجده من قوائم كلامية عند وتمن وفي موبي دك هو المثيل الأدبي لها.

ننتقل مع المرحلة الرابعة إلى الجانب الساخر من المأساة حيث يبدأ الهجاء بالابتعاد. وسقوط البطل المأساوي، خاصة عند شيكسبير، يبلغ من درجة اتزانه العاطفي أننا نكاد نبالغ في أي عنصر من عناصره بمجرد التنبيه إليه. ومن هذه العناصر الجانب الرثائي الذي تبلغ فيه السخرية حدها الأدنى، أقصد الحزن الرقيق الجليل الذي غالباً ما ترمز له الموسيقى، كما في تخلي هركيوليز* عن أنتوني، وفي حلم الملكة المنبوذة كاثرين في هنري الثامن، وفي مقولة هاملت: «غيب نفسك عن السعادة فترة من الزمن»، وفي حديث عطيل عن حلب. ولكن يمكن طبعاً أن نستشف السخرية حتى هنا كما فعل إليوت في المثال الأخير، ولكن لا شك أن الثقل العاطفي يرجح في الجهة المعاكسة. ومع ذلك فإننا نعي أن هاملت يموت وسط محاولة محمومة مضطربة للانتقام الذي قضى على ثمانية أشخاص بدلاً من شخص واحد، وان كليوباترا تذبل، مع قدر عظيم من الأنفة، بعد بحث دقيق عن طرق سهلة للموت، وان كورايولَيْنس[٦٣] تجعله أمه يفقد اتزانه ويهزه أن يدعى «ولدا». لكن هذه السخرية المأساوية تختلف عن الهجاء بغياب أي محاولة للسخرية أو للاستهزاء بالشخصية وبالاكتفاء باظهار الجانب «الانساني» الضعيف في مقابل الناحية البطولية في المأساة. ان الملك لير يحاول التوصل إلى الرفعة البطولية من خلال كونه ملكاً وأباً ولكنه يجدها بدلاً من ذلك في الانسانية المعذبة: ولذا فان مسرحية الملك لير هي التي نجد فيها ما دعي «بكوميديا الغروتسْك» [ما يثير النفور]**، او

* كان أنتوني يدعى الانتساب إلى هرقل (هيراكليس / هركيوليس).

** يشير فراي إلى الفصل الثامن من كتاب عجلة النار من تأليف ولسن نايت.

المحاكاة الساخرة للموقف المأساوي، وقد صور بتفصيل كبير.

وبما ان المرحلة الرابعة مرحلة من مراحل السخرية بحد ذاتها فإنها تنظر إلى المأساة من الأسفل من زاوية النظر الأخلاقية والواقعية لحالة التجربة [في مقابل حالة البراءة]. وهي تؤكد على إنسانية أبطالها وتقلل من الاحساس بالحتمية الشعائرية في المأساة، وتعطينا تفسيرات اجتماعية ونفسية للكارثة وتحاول ان تجعل أكبر قدر من البؤس البشري يبدو ـ حسب تعبير ثورو ـ «فضلة يمكن تفاديها». وهذه المرحلة هي مرحلة معظم الواقعية الصريحة الصادقة: انها بشكل عام مرحلة تولستوي وجانب كبير من كتابات هاردي وكونراد. ومن ثيماتها المركزية رد ستاين على مشكلة اللورد جم «الرومانسي» عند كونراد: «في العنصر المدمر إغرق». وهذا القول لا يهزأ بجم ولكنه مع ذلك يظهر العنصر الدونكيشوتي الرومانسي في طبيعته وينتقده من وجهة نظر التجربة. ويعبر الفصل الذي يتحدث عن الساحرات وعن آلات ضبط الوقت في بيير لملفل عن اتجاه شبيه بهذا.

أما المرحلة الخامسة، وهي المرحلة التي تقابل المرحلة الخامسة أو القدرية في المأساة، فهي مرحلة السخرية التي يتركز فيها الحديث على الدورة الطبيعية، على دوران عجلة القدر او الحظ دوراناً مستمراً لا ينقطع. وهي مرحلة ترى التجربة ـ حسب مصطلحاتنا ـ وقد أبصرت فيها نقطة التجلي عن كثب، وشعارها هو قول براوننغ: «قد يكون هناك نعيم ولكن لا بد ان هناك جحيماً». وهذه المرحلة ـ كمثيلتها في المأساة ـ أقل اهتماماً بالناحية الأخلاقية وأكثر اهتماماً بالنواحي الميتافيزيقية العامة، وأقل اهتماماً بالآمال الاصلاحية واكثر رواقية واستسلاماً. وتعطينا المعالجة التي يتلقاها نابليون في كل من **الحرب والسلام** و**الحكام** The Dynasts [لتوماس هاردي] مقابلة حسنة ما بين سخرية المرحلتين الرابعة والخامسة. وتعبر اللازمة التي تتكرر في القصيدة المكتوبة بالانكليزية القديمة **شكوى دِيور** Complaint of Deor والتي تقول ان ترجمناها بشيء من التصرف «مضى أناس قبلي عبر هذه الأمور، وقد أمضي أنا» تعبر عن رواقية تختلف عن نمط

«الصمود» invictus *، حيث يحافظ المتكلم على كبريائه الرومانسية؛ انها رواقية تعبر عن شعور وجدناه أيضاً في المرحلة الثانية من الهجاء مفاده ان الوضع العملي المباشر قد يستحق منا من الاحترام اكثر مما يستحقه التفسير النظري له.

تصور المرحلة السادسة الحياة البشرية وكأنها في معظمها عبودية لا فكاك منها. وأجواؤها المفضلة هي السجون ومستشفيات المجانين والجماهير الغاضبة التي تسعى لشنق ضحية، وأماكن الإعدام، ولا تختلف عن الجحيم الخالص إلا بكون العذاب الانساني ينتهي بالموت. وقد أصبح الشكل الرئيس في أيامنا هذه لهذه المرحلة هو كابوس الطغيان الاجتماعي الذي ربما كانت رواية ١٩٨٤ أشهر مثال عليه. وغالباً ما نجد، على هذا الجانب من حدود الرؤيا الشريرة visio malefica ، ان هناك محاكاة هازئة بالرموز الدينية بما يوحي بشكل من أشكال عبادة الشيطان أو عدو المسيح Antichrist . ففي قصة كافكا في **معسكر العقاب** In the Penal Colony نجد محاكاة هازئة بفكرة الخطيئة الأولى في تعليق الضابط: «الذنب أمر لا شك فيه أبداً». أما في ١٩٨٤ فان المحاكاة الهازئة بالدين في المشاهد الأخيرة أكثر تفصيلاً: فهناك محاكاة للغفران على سبيل المثال عندما يعذب البطل إلى حد يطلب عنده البطل تعذيب البطلة بدلاً منه. والرواية تفترض ان الشهوة للقوة السادية من جانب الطبقة الحاكمة قوية إلى درجة تكفي لجعلها تدوم إلى الأبد، وهي ذات الفرضية التي يتوجب افتراضها بالنسبة للشياطين حتى تكون الصور التقليدية للجحيم مقبولة. وحيلة الصورة التلفزيونية تجلب إلى ساحة السخرية ثيمة «خذوا كفايتكم من هذا المشهد» derkou theama المأساوية، وهي ذل الانكشاف المستمر أمام عين معادية مستهزئة.

أما الشخصيات الانسانية في هذه المرحلة فهي طبعاً شخصيات سحقها البؤس او الجنون، وغالباً ما تكون ادوارها محاكاة هازئة للأدوار الرومانسية. لذا نجد ان ثيمة

---

* أغلب الظن أن الاشارة هنا هي إلى قصيدة بهذا العنوان للشاعر وليم إرنست هنلي (١٨٤٩ - ١٩٠٣) يعبر فيها عما يتحدث عنه المؤلف هنا

العملاق الخدوم تحاكيها مسرحية القرد كثيف الشعر [ليوجين أونيل] ورواية عن الفئران والنـاس [لشتـاينبك] محاكاة هازئة ؛ وهناك محاكاة هازئة بشخصية المقدّم الرومانسي للأحداث مثل بروسبرو في شخصية بنجي في الصخب والعنف الذي يضم عقله الغبي كل أحداث الرواية دون أن يفهمها. والشخصيات الأبوية الخبيثة كثيرة بطبيعة الحال لان هذا عالم الغول والساحرة، عالم الماردة السوداء عند بودلير وإلهة البلادة عند بوب، وهي إلهة من آلهة المحاكاة الهازئة («النور ينطفيء عندما تنطقين الكلمة غير الخلّاقة»)*، وهو أيضاً عالم السرينة ذات الصورة التي تسجن والشَّعر الذي يكفّن، وعالم المرأة القاتلة أو المرأة الخبيثة ذات الابتسامة اللئيمة، التي يقول عنها بَيتر Pater إنها أقدم من الصخور التي تجلس [تلك المرأة] ما بينها».

هنا نصل ثانية إلى نقطة التجلي الجهنمي، إلى البرج المظلم وسجن العذاب المقيم، إلى مدينة الليل المخيف، إلى الصحراء، أو إلى الرحلة الملغيَّة tour abolie ، بما يتضمنه ذلك من سخرية يفقهها المتبحّرون في العلم، إلى هدف المسعى الذي لا وجود له. ولكن الهجاء يبدأ ثانية على الجهة الأخرى من هذا العالم اللعين الذي يملأه القبح والغباء، وهذا العالم الذي يخلو من الشفقة والأمل. ففي قعر جحيم دانتي الذي هو أيضاً مركز الأرض الكروية يرى دانتي الشيطان منتصب القامة في دائرة الثلج، ويمر اثناء سيره الحذر وراء فرجيل فوق ردف العملاق الشرير وفخده، مدلياً نفسه مستعيناً بشعر جلده، يمر عبر المركز ويجد أنه لم يعد يهبط بل يصعد، ويتسلق على الجهة الأخرى من العـالم ليرى النجـوم ثانية. ويجـد دانتي من زاوية النظر هذه ان الشيطان لم يعد منتصب القامة بل يجده واقفاً على رأسه بنفس الاتجاه الذي طوح به نحو الأسفل من السماء من الجانب الآخر من الارض. ان المأساة والسخرية تأخذاننا عبر جحيم تضيق دوائـره وتنتهيان برؤيا ترينا أصل الشر وقد اتخذ هيئة شخص ما. والمأساة لا تستطيع التقدم بنا أكثر، ولكننا إذا ثابرنا مع قصة السخرية والهجاء فسنعبر المركز ونرى في نهاية المطاف أمير الظلام المحترم** وقد انقلب عقباً على رأس!

---

* يرد هذا البيت في الكتاب الثالث من قصيدة بوب ملحمة الغباء (Variorum) .

** يرد في مسرحية الملك لير هذا البيت :

The Prince of Darkness is a gentleman (أمير الظلام رجل محترم) ٣ : ٤ : ١٤٧ .

# المحاولة الرابعة

## النقد البلاغيّ : نظرية الأنواع الأدبية



# مقدمة

يستخدم هذا الكتاب إطاراً تخطيطياً ظلت البويطيقا تستخدمه منذ عهد أفلاطون. وهو فصل «ما هو خير» إلى ثلاثة حقول يشكل فيها عالم الفن والجمال والشعور والذوق حقلها المركزي، يحده من جانبيه عالمان آخران أحدهما عالم الأفعال والأحداث الاجتماعية، وثانيهما عالم الأفكار والتفكير الشخصي أو الفردي. فإذا ما قرأنا هذه البنية الثلاثية من اليسار إلى اليمين فإننا نجدها تقسم الملكات الانسانية إلى الارادة والشعور والعقل. وتقسم الكيانات الذهنية التي تنتجها هذه الملكات إلى تاريخ وفن وعلم وفلسفة. وتقسم المثل التي تشكل حوافز لهذه الملكات أو واجبات عليها إلى القانون والجمال والحقيقة. أما بوب فقد قرأ هذا الرسم البياني (من اليمين إلى اليسار) باعتباره يمثل العقل الخالص والذوق والحس الأخلاقي. وقال: «أضع الذوق في الوسط لأن هذا هو المكان الذي يحتله في الذهن». ولسوف نحتفظ بهذه البنية التقليدية إلى أ ن يتمكن أحدهم من دحض هذا التفسير الذي يدعو للاعجاب. صحيح أننا ألمحنا إلى أن ثمة طريقة أخرى للنظر إلى هذا الرسم البياني لا يكون العالم الأوسط فيه واحداً من ثلاثة بل ثالوثاً يتضمنها كلها. ولكن التصور الأبسط لم تستنفد كل فائدته بعد.

كذلك صورنا الرمز الشعري بوصفه حالة وسطا بين الحدث والفكرة، بين المثال [الفرد] والمفهوم [العام]، بين الطقس والحلم، ثم انتهينا إلى عرضه أخيراً باعتباره الـ ethos الأرسطي؛ أي الطبيعة الانسانية والوضع الانساني، ما بين القصة والفكرة ويتشكل منهما، وهما المحاكاة الكلامية للفعل وللفكر على التوالي. لكن ثمة جانب آخر للرسم البياني المذكور. فعالم الاحداث والافعال الاجتماعية، عالم الزمان والسيرورة، وثيق الصلة بالأذن؛ فالأذن تسمع، والأذن تترجم ما تسمعه إلى سلوك عملي. أما عالم الأفكار والتفكير الفردي فيتصل اتصالاً مماثلاً بالعين، وتكاد كل التعبيرات التي نعبر بواسطتها

عن التفكير بدءاً من كلمة ثيوريا اليونانية إلى آخر ما هنالك، أن تتصل بالاستعارات البصرية. كذلك لا يبدو أن الفن برمته يحتل مكاناً مركزياً بين الأحداث والافكار فقط، بل يبدو أيضاً ان الأدب يحتل مكاناً مركزياً بين الفنون. ان الأدب يخاطب الأذن ولذا فإنه يشارك الموسيقى بشيء من طبيعتها. لكن الموسيقى فن من فنون الأذن ومن الادراك الابداعي للزمن أشد تركيزاً من الأدب بكثير. كذلك يخاطب الأدب العين الداخلية على الأقل ولذا فإنه يشارك الفنون التشكيلية بشيء من طبيعتها، ولكن الفنون التشكيلية، والرسم منها بخاصة، اكثر تركيزاً على العين وعلى عالم المكان. ونحن نلاحظ ان أرسطو يذكر ستة عناصر في الشعر تحدثنا عن ثلاثة منها هي القصة والشخصية والفكرة. اما الثلاثة الباقية، وهي النشيد والعبارة والمنظر، فتتناول الجانب الآخر من الرسم البياني ذاته. فالأدب بوصفه بنية كلامية يقدم لنا عبارة (أو قولاً) يجمع العنصرين الآخرين: النشيد وهو عنصر يشبه الموسيقى او يتصل بها والمنظر، وهذا العنصر له صلة مماثلة بالفنون التشكيلية. وقد نترجم كلمة lexis بكلمة diction [لغة القصيدة أو الشعر أو الأدب] عندما نفكر بها على انها سلسلة سردية من الأصوات التي تحس بها الأذن او بكلمة imagery [صور] عندما نفكر بها على انها تشكل نسقاً متزامناً من المعنى الذي يدرك في لحظة «الرؤية» الذهنية. وينبغي أن نوجه عنايتنا الآن إلى هذه الناحية الثانية من الأدب، أقصد الناحية البلاغية. انها ناحية تعيدنا إلى المستوى الحرفي من السرد ومن المعنى، وهو السياق الذي كان يفكر إزرا باوند[٦٤] فيه عندما تحدث عن الصفات الثلاث للخلق الشعري ودعاها melopoeia و logopoeia و phanopoeia *. والنقد الأدبي كثيراً ما يستخدم الاصطلاحين «موسيقي» و«تصويري» استخداماً مجازياً، ولسوف نحاول من بين ما سنحاول أن نرى قدر ما فيهما من معنى أصيل بوصفهما اصطلاحين نقديين.

تذكرنا كلمة «البلاغة» بثالوث آخر، أي بالتقسيم التقليدي للدراسات التي تقوم على الكلمات إلى «ثالوث» النحو والبلاغة والمنطق. وبينما صار النحو والمنطق اسمين

---

* ربما صحت ترجمة هذه المصطلحات بخلق الموسيقى وخلق العبارة وخلق الصور على التوالي.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لعلمين معينين إلا انهما يحتفظان بعلاقة عامة بالناحيتين السردية والدلالية على التوالي في كل البنى الكلامية. وبما أن النحو قد يدعى فن ترتيب الكلام فان هناك معنى ما - معنى حرفياً - يصح فيه القول ان النحو والسرد متطابقان. وبما أن المنطق قد يدعى فن الحصول على معنى فان هناك معنى ما يصح فيه القول ان المنطق والمعنى متطابقان. والجزء الأخير من هذه الجملة تقليدي أكثر ولذا فهو مألوف أكثر. ولكن ليس هناك من مبرر تارخي لجزئها الأول لأن فن تركيب السرد («الابتكار»، «الترتيب» وما أشبه) شكل جزءاً من البلاغة تقليدياً. لكن دعونا نتجاهل التاريخ ونربط السرد بالنحو، بوصفه فن تركيب الكلمات تركيباً (سردياً) صحيحاً وبين المنطق والمعنى على اعتبار ان المنطق هو بالدرجة الأولى كلمات رتبت في نسق له معنى، والنحو هو الجانب اللغوي من البنية اللفظية، والمنطق هو «المعنى» الذي هو العنصر الدائم الذي يبقى فى الترجمة.

والكتابة التي دعوناها بالكتابة التأكيدية أو الوصفية أو الحقائقية تميل إلى أن تكون اتحاداً مباشراً للنحو والمنطق أو تحاول ذلك. فالفكرة لا تكون سليمة منطقياً ما لم تكن سليمة الصياغة، تجمع لغتها ما بين الاختيار الصحيح للكلمات وبين العلاقات النحوية الصحيحة بين هذه الكلمات. ولا يمكن للسرد الكلامي ان يوصل شيئاً للقاريء ما لم يحتو على معنى متصل. ولذلك فانه ليس ثمة من مجال كبير في الكتابة التأكيدية لعنصر وسيط كالبلاغة، وما أكثر ما نجد ان الفلاسفة والعلماء والقانونيين والنقاد والمؤرخين واللاهوتيين ينظرون إلى البلاغة نظرة المستريب[1]

لقد عنت البلاغة منذ البداية شيئين: الكلام المزخرف والكلام المُقْنع. ويبدو أن هذين الشيئين من الناحية النفسانية متعارضان لأن الرغبة في الزخرفة تخلو من الغرض بينما العكس هو الصحيح بالنسبة للرغبة في الاقناع. والحق أن بلاغة الزخرفة لا تنفصل عن الأدب أو ما دعوناه بالبنية اللفظية الافتراضية التي توجد لذاتها. أما بلاغة الاقناع فأدب تطبيقي، أو هي استخدام الفن الأدبي لتعزيز قوة الحجة. وتؤثر بلاغة الزخرفة على السامعين تأثيراً ثابتاً وتجعلهم يعجبون بجمالها او ألمعيتها. أما بلاغة الاقناع فتحاول التأثير عليهم تأثيراً متحركاً يقودهم نحو شكل من أشكال الفعل. والأولى تُفصح عن

العاطفة والثانية تستغلها. ومهما كان حكمنا على المكانة الأدبية النهائية لفن الخطابة، فان مما لا شك فيه فيما يبدو ان بلاغة الزخرفة هي العبارة او النسيج اللغوي للشعر. وقد قال أرسطو حين تكلم عن العبارة في كتاب البويطيقا إن الموضوع ألصق بالبلاغة. ولذا فقد نتخذ لأنفسنا الفرضية المؤقتة التالية: وهي انه إذا كان الاتحاد المباشر ما بين النحو والمنطق هو من صفات البنى اللفظية غير الأدبية فقد نصف الأدب بانه التنظيم البلاغي للنحو والمنطق. ومعظم المميزات التي يتميز بها الشكل الأدبي كالقافية وتكرار الأصوات في بدايات الكلمات والوزن وإستعمال الجمل المتوازنة أو المتوازية وإستعمال الأمثال هي أيضاً وسائل بلاغية.

ليست سايكولوجية الإبداع موضوع كتابنا، ولكن لا بد أن من النادر جداً ان يجلس كاتب من الكتاب للكتابة دون أي تصوّر لما يريد أن يكتب. وهذا يعني أن قوة مسيطرة منسقة دعاها كولرج[٦٥] بالقوة «البادئة» تحتل جانباً من ذهن الشاعر في وقت مبكر وتستحوذ تدريجياً على كل ما عداها، ثم تكشف عن نفسها في نهاية الأمر باعتبارها شكل العمل الـذي يضم. وليست هذه القوة «البادئة» وحدة واحدة بل هي مزيج من عناصر عدة. والثيمة إحدى هذه العناصر. والاحساس بوحدة «الجو» الذي يجعل بعض الصور مناسبة وسواها غير مناسبة هو عنصر آخر. وإذا كان ما يكتب يراد له ان يكون قصيدة ذات وزن تقليدي فان الوزن سيكون العنصر الثالث. أما إذا لم يرد للقصيدة ان تكون تقليدية الوزن فان ما سنجده فيها سيكون إيقاعاً موحداً غيره. وقد قلنا من قبل ان رغبة الشاعر في كتابة قصيدة تتضمن في العادة نوع القصيدة، وهي الرغبة في كتابة بنية لفظية من نوع خاص؛ اي ان الشاعر يقرر باستمرار ان بعض الأشياء - سواء أكان بوسعه هو أن يبررها أم لا - تدخل في تلك البنية وان ما يحذفه اثناء المراجعة لا تدخل في تلك البنية رغم ان ما يحذفه قد يكون من الجودة بحيث إنه قد يدخل في بنية أخرى. ولكن بما ان البنية معقدة فان هذه القرارات تتعلق بعدة عناصر متباينة من العناصر الشعرية، او بمجموعة من القوى «البـادئـة». وقـد خصصنـا محـاولتنا السابقة لعنصري الثيمة واختيار الصور، أما هذه المحاولة فسنخصصها للنوع الأدبي وللايقاع الموحّد.

شكونا في المقدمة من أن نظرية الأنواع الأدبية موضوع لم يتطور في النقد. فعندنا المصطلحات النوعية الثلاثة: الدراما، الملحمة والقصيدة الغنائية lyric، وكلها مأخوذة عن اليونان، ولكننا نستخدم الاصطلاحين الأخيرين بالدرجة الأولى باعتبارهما مصطلحين من مصطلحات أهل الصنعة الذين يعنون بهما القصيدة الطويلة والقصيرة (أو المقطوعة) على التوالي. أما القصيدة ذات الحجم المتوسط فليس عند أهل الصنعة كلمة لها، وقد يدعون أي قصيدة طويلة ملحمة، خاصة إذا قسمها شاعرها إلى اثني عشر جزءاً او ما يقرب من ذلك، مثل قصيدة براوننغ **الخاتم والكتاب**. وهذه القصيدة تتخذ لنفسها بنية درامية وثالوثاً قوامه الزوج الغيور والزوجة الصبور والعاشق الجسور وقد وجدوا أنفسهم متهمين بجريمة قتل، مع كل ما يتبع ذلك من محاكمات ومشاهد تصور الموت والإعدام. والقصيدة تصور كل ذلك من خلال مناجاة الشخصيات لأنفسها. والقصيدة مدهشة ببراعتها، ولكننا لا نقدر هذه البراعة حق قدرها إلا إذا رأيناها على انها تجربة نوعية في حقل الدراما، على انها مسرحية انقلبت رأساً على عقب إن صح التعبير. كذلك ندعو قصيدة شلي المسماة **أغنية إلى الريح الغربية** قصيدة غنائية، ربما لأنها قصيدة غنائية. لكن إذا ترددنا في دعوة **Epipsychidion** أو «الروح المكمِّلة» قصيدة غنائية واحترنا في أمرها فقد نحل الإشكال بدعوتها قصيدة أنتجتها عبقرية غنائية في جوهرها. فهي أقصر من **الالياذة**: هذا كل ما في الأمر.

لكن أصل الكلمات الثلاث (دراما وملحمة وقصيدة غنائية) يدل على أن المبدأ الأساسي في النوع الأدبي بسيط جداً. فأساس التمييز في الأدب يبدو أنه طريقة العرض. فالكلمات قد تُمثَّل أمام نظارة. وقد تُنطَق أمام مستمع؛ وقد تُغنى أو يُترنَّم بها؛ أو قد تُكْتبَ ليقرأها قاريء. ونحن نلاحظ مستسلمين أن النقد ليس فيه اصطلاح يسمي العضو الفرد في جمهور* المؤلف وكلمة «الجمهور» ذاتها لا تشمل كل الأنواع الأدبية، لأن من

* المشكلة هنا هي ان audience تدل على الجمع وإن كانت مفردة الصيغة، لكن audience مشتقة من السماع، وهي بهذا المعنى لا تناسب قاريء الكتاب. وترجمتنا للكلمة بالجمهور تحل جانباً من المشكلة؛ لكنها هي الأخرى لا مفرد لها

غير المنطقي نوعاً ما ان نصف قراء الكتاب بأنهم «جمهوره». ومهما يكن من أمر فان أساس النقد النوعي أساس بلاغي؛ بمعنى ان النوع يتعين بالظروف القائمة بين الشاعر وجمهوره.

ان علينا ان نتحدث عن طريقة العرض ان كان للتمييز بين الممثّل والمنطوق والمكتوب ان يعني شيئاً في عصر الطباعة. فقد يطبع المرء قصيدة غنائية أو يقرأ رواية بصوت عال، ولكن هذه التغييرات العارضة لا تكفي بحد ذاتها لتغيير النوع الأدبي. ورغم كل العناية الشديدة التي تبذل بحق على النصوص المطبوعة لمسرحيات شيكسبير إلا انها في أساسها صيغ تمثيل وتنتمي إلى جنس الدراما. ولو أعطى شاعر رومانسي قصيدته شكلاً دراميا فقد لا يتوقع تمثيلها على المسرح، لا بل قد لا يريد ذلك. فقد لا يفكر إلا في أن قصيدته تحتاج إلى طباعة وإلى قراء فقط؛ لا بل قد يعتقد، شأنه شأن العديد من الرومانسيين، ان الدراما التي يقصد منها ان تمثل على خشبة المسرح هي شكل غير خالص بسبب القيود التي تضعها على التعبير الفردي. ولكن تبقى القصيدة مع ذلك ترتبط بشكل من أشكال المسرح مهما اقترب هذا المسرح من قصور الهواء. أما الرواية فتكتب، ولكن عندما يستخدم كونراد راوية يعين على سرد القصة فان جنس الكلمة المكتوبة يندمج بجنس الكلمة المنطوقة.

ليست مسألة تصنيف الرواية بأهمية إدراكنا لكونها تضم عنصرين مختلفين من عناصر العرض. ولقد يظن أن من الأسهل القول إن الفروق النوعية تكمن في الطرق التي يتم فيها عرض الأعمال الأدبية مثالياً بغض النظر عن الواقع. لكن ملتن على سبيل المثال يبدو أنه لم يفكر بمنشد مثالي أو جمهور مثالي للفردوس المفقود، ويبدو أنه كان قانعاً ـ عملياً ـ بترك العمل لكي يقرأ في كتاب. وعندما استخدم تقليد الاستلهام بشكل أدخل القصيدة في نوع الكلمة المنطوقة فان مغزى التقليد هو الاشارة إلى التراث الذي ينتمي له عمله وإلى الأعمال التي هي أقرب الأعمال الأدبية لعمله. وليس الهدف من النقد الذي يرجع إلى الجنس الأدبي هو تصنيف مثل هذا التراث وأوجه القربى هذه بل

توضيحها بحيث يتبين أكبر عدد ممكن من العلاقات الأدبية التي لا تلاحظ في غياب سياق ينتظمها .

ان النوع الأدبي الذي يضم الكلمة المنطوقة والمستمع نوع يصعب وصفه بالانكليزية، ولكن جانباً منه هو ما عناه اليونانيون بتعبير ta epe ؛ أي القصائد التي قصد منها أن تلقى، وهي قصائد ليست بالضرورة من حجم الملاحم المعروفة. وليس من الضروري ان تكون المادة «الملحمية» موزونة لأن الحكاية النثرية والخطبة النثرية شكلان مهمان من الأشكال المنطوقة. والفرق بين الوزن والنثر ليس هو الفرق الذي يؤدي إلى اختلاف الأنواع الأدبية كما هو بَيِّن من مثال الدراما، رغم ان هذا الفرق ينحو أيضاً إلى التفريق بين الأنواع. وفي هذه المحاولة أستعمل كلمة الخطاب epos لأصف أعمالاً تكون طريقة العرض فيها هي الخطاب الشفوي واحتفظ بكلمة الملحمة epic لاستعمالها المعهود اسماً للشكل الذي نجده في **الالياذة والاوديسة والانيادة والفردوس المفقود**. وهذا يعني ان الخطاب يشمل كل الأدب، شعراً كان أم نثراً، الذي يحاول ان يحافظ على تقليد الالقاء والجمهور المستمع .

لقد أعطانا اليونانيون أسماء ثلاثة من أنواعنا الأدبية الأربعة: ولم يعطونا كلمة تسمي ذلك النوع الذي يخاطب القاريء من خلال كتاب، ولم نبتكر نحن كلمة من عندنا بطبيعة الحال. وأقرب شيء لها عندنا هي كلمة history (تاريخ)؛ولكن هذه الكلمة خرجت من الأدب رغم **توم جونز*** **وكلمة** scripture (كتابة) اللاتينية متخصصة في معناها أكثر من اللازم. وبما أنني محتاج لكلمة ما فسوف اختار كلمة القصة fiction ** بشكل عشوائي لأصف النوع الأدبي الذي يعتمد على الصفحة المطبوعة. وأنا أعرف أنني استخدمت هذه الكلمة في المحاولة الأولى في سياق مختلف؛ ولكن يبدو لي ان

---

* العنوان الكامل هو The History of Tom Jones: A Foundling «تاريخ توم جونز: لقيط». وكلمة History في العنوان كانت شائعة الاستعمال بديلاً عن Story ؛ والكلمتان مشتقتان من الجذر نفسه .

** راجع حول هذه الكلمة ما كتبته في ترجمتي لكتاب رينيه ولك مفاهيم نقدية (سلسلة عالم المعرفة الكويتية)،ص٤١١ .

من الأفضل التعامل مع مجموعة المصطلحات المضطربة الحالية بدلاً من أن نزيد الطين بلة في هذا الكتـاب بإضافة أكثر مما ينبغي من المصطلحات الجديدة . ومثال مصف المفاتيح في الموسيقى قد يوضح الفرق بين القصة وغيرها من الأنواع الأدبية التي قد نجدها في الكتب لأسباب عملية. فالكتاب مثل مصف المفاتيح حيلة ميكانيكية تجعل البنية الفنية كلها تحت السيطرة التفسيرية* التي هي في متناول شخص واحد. ولكن مثلما يمكن أن نميز بين موسيقى البيانو الأصلية والصيغة المكتوبة للبيانو من أوبرا أو سمفونية، يمكننا كذلك أن نميز بين «أدب الكتاب» وبين الكتب التي تضم صيغاً مبسطة من أعمال كتبت أصلاً للإلقاء أو للتمثيل**.

ان العلاقة بين الشاعر المتكلم والجمهور المستمع، وهي علاقة قد تكون حقيقية في حالة هوميروس وتشوسر، سرعان ما تصبح علاقة نظرية، وهي عندما تفعل ذلك فان الخطاب يتحول بالتدريج إلى قصة. ولقد نلمح ـ دون ان نكون جادين تماماً ـ إلى ان الشخصية الأسطورية للشاعر الضرير، وهي الشخصية التي استخدمها ملتن استخداماً مؤثراً، تشير إلى هذا الاتجاه نحو الجمهور غير المرئي؛ وهو اتجاه بدأ بالظهور في وقت مبكر. ولكن الفرق بين النوعين الأدبيين يتضح بشكل أشد حيثما استخدما المادة نفسها. والفرق الرئيس، وهو فرق لا يقتصر على الطول فقط، يتصل بحقيقة أن الخطاب متقطع والقصـة متصلة. فروايات دكنـز ـ بوصفها كتباً ـ هي قصص؛ اما باعتبارها منشورات مسلسلة في مجلات قصد منها أن تقرأ على أسماع العائلة فإنها أقرب إلى الخطاب وإن ظلت في جوهرها قصصاً. ولكن عندما أخذ دكنز يقرأ من كتبه هو فان النوع تحول كلياً

* يقولون في الانكليزية إن عازف البيانو مثلاً «يفسّر» العمل الفلاني، بمعنى يعزفه على طريقته، أما العزف فهو عملية يشترك فيها كل العازفين. وقاريء الكتاب «يفسر» الكتاب الذي يقرأه بمعنى أنه يفهمه فهماً قد يختلف عن فهم الآخرين له.

** لا يقصـد فراي كتبـاً تروي حكايات مسرحيات شيكسبير مثلاً من نوع ما كتبه تشارلز لامب وأخته ميري؛ بل يقصـد النصـوص الشيكسبيرية التي نقـرأها عادة. فهذه صيغ مبسطة من المسرحيات الممثلة. وقل مثل ذلك عن القصائد المطبوعة إن كنا نفكر في القصيدة بوصفها عملاً أدبياً قصد منه أن يلقى على مستمعين.

إلى الخطاب أو انصب الاهتمام في تلك الحالة على الأثر المباشر الذي تحدثه القراءة على جمهور مرئي.

أما في الدراما فإن الشخصيات الافتراضية او الداخلية في القصة تواجه الجمهور مباشرة، ولذا فإن الدراما تتميز بإخفاء المؤلف عن جمهوره. والمؤلف في الدراما ذات الأثر الفخيم كما في العديد من الأفلام السينمائية قليل الأهمية بالمقارنة [مع غيره من عوامل نجاح الفلم]. والدراما، كالموسيقى، جهد جماعي من أجل جمهور، والموسيقى والدراما يزدهران أكثر ما يزدهران في مجتمع شديد الوعي بنفسه بأنه مجتمع، كما حدث في انكلترة في عهد اليزابث الأولى. أما عندما تسود الفردية في المجتمع ويصبح المجتمع مجتمعاً تنافسياً، كما حصل في عهد الملكة فكتوريا، فان الموسيقى والدراما تنحدران وتكاد الكلمة المكتوبة أن تحتكر الأدب. والمؤلف في الخطاب يواجه جمهوره مباشرة وتختفي الشخصيات الافتراضية في قصصه. ويبقى المؤلف موجوداً نظرياً عندما يمثله منشد أو مغن جوال لان هذا الأخير يتكلم كما يتكلم الشاعر، لا بوصفه شخصية من شخصيات القصيدة. أما في الأدب المكتوب فان المؤلف وشخصياته يختفون عن القاريء.

والترتيب الرابع الممكن، وهو اختفاء جمهور الشاعر عن الشاعر، نجده في القصيدة الغنائية. وليس هناك ـ كالعادة ـ كلمة تدل على جمهور القصيدة الغنائية: وما نحتاجه هو شيء يشبه الجوقة ولكنه لا يوحي في الوقت نفسه بوجود سياق درامي او حضور مزامن. والقصيدة الغنائية هي بالدرجة الأولى كلام صادف ان سمعه بعضهم ـ ان شئنا العودة إلى مقولة مل التي أشرنا لها في بداية هذا الكتاب. والشاعر الغنائي يتظاهر عادة بأنه يتحدث مع نفسه او مع شخص آخر: مع روح من أرواح الطبيعة، مع ربة الشعر (لاحظ الفرق مع الخطاب حيث تتحدث ربة الشعر من خلال الشاعر)، مع صديق شخصي، مع المحبوبة، مع إله، مع فكرة مجردة يعاملها هو معاملته لشخص حي، أو مع شيء من الطبيعة. والقصيدة الغنائية هي، كما يقول ستيفن ديديلس في صورة

جويس، الشاعر وهو يقدم الصورة متصلة به هو : انها بالنسبة للخطاب من الناحية البلاغية كالصلاة بالنسبة للموعظة. وطريقة العرض في القصيدة الغنائية هي الشكل الافتراضي لما يدعى في الدين بعلاقة «الأنا والأنت»*. والشاعر ـ ان صح التعبير ـ يدير ظهره لمستمعيه مع أنه قد يتحدث نيابة عنهم ومع انهم قد يعيدون بعض كلماته من بعده.

يشكل الخطاب والقصة قلب الأدب الذي تحدّه الدراما من جانب والقصيدة الغنائية من الجانب الآخر. والدراما تتصل اتصالاً حميماً بالشعائر، بينما تتصل القصيدة الغنائية بالحلم او الرؤيا، بالفرد وهو يناجي نفسه. وقد قلنا في بداية هذا الكتاب انه ليس هناك شيء يدعى بالخطاب المباشر في الأدب، ولكن الخطاب المباشر هو الطريقة الطبيعية في التفاهم، وقد يحاكيها الأدب كما قد يحاكي أي شيء آخر في الطبيعة. وفي الخطاب، حيث يواجه الشاعر جمهوراً، هناك محاكاة للخطاب المباشر. والخطاب والقصة يتخذان أولاً شكل الكتب [المقدسة] والأساطير، ثم شكل الحكايات المتوارثة، ثم شكل الشعر القصصي والتعليمي، ومنه الملحمة بشكلها المعروف، ثم النثر الخطابي، ثم الروايات وغيرها من الأشكال المكتوبة. وتطمس القصة الخطاب تدريجياً مع تقدمنا التاريخي عبر الأنماط الخمسة، وعندما يحصل ذلك فان محاكاة الخطاب المباشر تتحول إلى محاكاة للكتابة التأكيدية. ثم يتحول هذا النوع من المحاكاة بدوره، مع تطرفه نحو التوثيق والتعليم، إلى تأكيد فعلي بحيث يخرج من دائرة الأدب.

أما القصيدة الغنائية فمحاكاة داخلية للصوت والصورة، وتقف في مقابل المحاكاة الخارجية او التمثيل الخارجي للصوت والصورة، أي الدراما. ويتفادى الشكلان محاكاة الخطاب المباشر. فالشخصيات في المسرحية تخاطب بعضها بعضاً وتخاطب نفسها نظرياً عندما تتحدث حديثاً جانبياً [يفترض أن بقية الشخصيات على المسرح لا تسمعه]

---

* انظر بشأن هذه العلاقة كتاب Henri Frankfort et al., Before Philosophy (Harmondsworth: Penguin, 1949), pp. 12-13. أو ترجمة جبرا ابراهيم جبرا للكتاب.

أو تفكر بصوت عال. وحتى عندما تكون الشخصيات واعية لوجود جمهور فانها لا تتحدث نيابة عن الشاعر إلا في حالات استثنائية خاصة مثل البارابارسِسْ* في الكوميديا القديمة أو المقدِّمين prologues والمختتِمين epilogues ** في مسرح الروكوكو، حيث يحصل تغير نوعي من الدراما إلى الخطاب. أما عند برنارد شو فيتحول البارابارسس من الجزء الأوسط من المسرحية إلى مقدمة نثرية منفصلة، مما يشكل تغييراً من الدراما إلى القصة.

ينحو الخطاب إلى ان يسوده نوع من الوزن المنتظم نسبياً: وحتى النثر الخطابي تظهر فيه عدة علائم وزنية، سواء في تركيبه النحوي أو في علامات وقفه. اما في القصة فان النثر هو الذي يسود لان النثر وحده هو الذي يضم الايقاع المتصل الذي يناسب الشكل المتصل للكتاب. وليس للدراما إيقاع ينتظمها(٦٦) خاص بها، ولكنها أقرب ما تكون إلى الخطاب في الأنماط الأولى وإلى القصة في الأنماط المتأخرة. أما في القصيدة الغنائية فان الايقاع الذي يسود عادة هو ايقاع شعري وإن لم يكن بالضرورة موزوناً. ونمضي الآن لتفحص كل نوع أدبي بدوره لنتبين خصائصه الرئيسة. وبما أننا فيما يلي هذا الكلام مباشرة سنعنى بالعبارة الأدبية وعناصرها اللغوية فسنحصر استعراضنا بلغة واحدة هي الانكليزية: وهذا يعني ان الكثير مما سنقوله سيصحّ على الانكليزية فقط ولكن المرجو هو ان المباديء الكبرى يمكن تطبيقها على لغات أخرى أيضاً.

## إيقاع التكرار: الخطاب

ينحو الوزن بنبراته المنتظمة التي يتميز بها النظم عن النثر عادة إلى ان يكون هو الايقاع المنظم في الخطاب أو الأشكال الخطابية الطويلة. والوزن وجه من أوجه

---

* قصيدة تلقيها الجوقة في الكوميديا القديمة ما بين «الفصول»وهي تتجهُ نحو الجمهور وتخاطبه مباشرة نيابة عن المؤلف، وكثيراً ما كانت تتناول أموراً شخصية ومحلية لا علاقة لها بقصة المسرحية. وكلمة باراباسس تعني الاتجاه أو القدوم.

** ترجمت هاتين الكلمتين بالمقدمين والمختتمين وليس بالمقدمات والخاتمات لأن هذه الأجزاء كانت تلقى من قبل شخص يتحدث على لسان المؤلف وكان يدعى هكذا. أما مسرح الروكوكو فهو مسرح القرن الثامن عشر الذي أخذ يتأنق ويتحذلق بعدما وصل إلى قمة مجده على أيدي كبار مسرحيي القرن السابق.

التكـرار، والكلمتان اللتان تدلان على التكرار، وهما الايقاع والنسق، تدلان على ان التكرار مبدأ بنيوي في كل الفنون سواء أكان تأثيرها الرئيس زمانياً أم مكانياً. وإلى جانب الـوزن نفسه يشكل نبر المقطع وكميته* عنصرين من عناصر التكرار الشعري رغم ان الكمية ليست عنصراً من عناصر التكرار المنتظم في الانكليزية الحديثة إلا في تجارب يحاول الشاعر فيها أن يضع قوانينه هو أثناء التأليف. ولعل العلاقة بين النبر والوزن بحاجة إلى تفسير يختلف عن التفسيرات المعتادة.

يبدو ان البيت ذا النبرات الأربع بيت تقبله بنية اللغة الانكليزية بطبيعتها**. فذلك هو الايقاع السائد في الشعر القديم مع أنه يغير نمطه من تقفية أوائل الكلمات إلى تقفية أواخرها في الانكليزية الوسيطة. وهو أيضاً الايقاع الدارج للشعر الشائع في كل العصور: كقصائد البالاد ومعظم أشعار الأطفال. ففي البالاد يتشكل المقطع المكون من ثمانية مقاطع فستة فثمانية فستة من أبيات متصلة ذات نبرات أربع تنتهي بقرار في نهاية كل بيت زوجي. ومبدأ القرار هذا، أي مبدأ النبرة التي تصادف نقطة الصمت الفعلي، تأسس فعلاً في الانكليزية القديمة. ويزودنا البيت الأيامبي ذو التفعيلات الخمس بحقل من التزحيف syncopation يُحَيِّد [يلغي] النبر والوزن فيه بعضهما بعضاً إلى حد ما. فإذا ما قرأنا بيتاً إيامبيا خماسي التفعيلات قراءة «طبيعية» بحيث نعطي الكلمات الهامة من النبر الثقيل ما تملكه في الانكليزية المحكية لظهر البيت ذو النبرات الأربع واضحاً بالمقارنة مع خلفيته الوزنية، وهكذا نجد:

---

* يتحدث العروضيون في الانكليزية عن نوعين من الوزن: نوعي وكمي والنوع الأول هو السائد في الشعر الانكليزي ويعتمد على تواتر المقاطع المنبورة وغير المنبورة أو ما بينهما. أما الوزن الكمي فيعتمد على طول المقطع، كما في اللاتينية. وقد حاول بعض الشعراء الانكليز كتابة شعر يعتمد على الكم، إلا أن محاولاتهم ظلت هامشية لأن طبيعة اللغة الانكليزية لا تتفق وهذا النظام العروضي.

** قارن ما قالته نازك الملائكة عن نشاز السطر ذي التفعيلات الخمس في الشعر الحر في كتابها قضايا الشعر الحر، ط٥ (بيروت: دار العلم للملايين)، ص١٢٣ ـ ١٢٧.

To bé, or nót to be: thát is the quéstion.
Whéther 'tis nóbler in the mínd to súffer
The slíngs and árrows of outrágeous fórtune,
Or táke up árms against a séa of tróubles . . .

Of mán's fírst disobédience, and the frúit
Of that forbídden trée, whose mórtal táste
Brought déath into the wórld and áll our wóe,
With lóss of Éden, till one gréater Mán
Restóre us, and regáin the blíssful séat . . .

أما مزدوجات درايدن وبوب التي تنتهي بالوقف فتضم ـ كما نتوقع ـ نسبة أعلى من أبيات فيها خمس نبرات، ولكن أي رخصة إيقاعية مثل الوقف الضعيف feminine caesura من شأنه أن يستعيد الايقاع القديم:

| | |
|---|---|
| Forgét their hátred, and consént to féar. | (والر) |
| Nor héll a fúry, like a wóman scórn'd. | (كونغريف) |
| A líttle leárning is a dángerous thíng. | (بوب) |
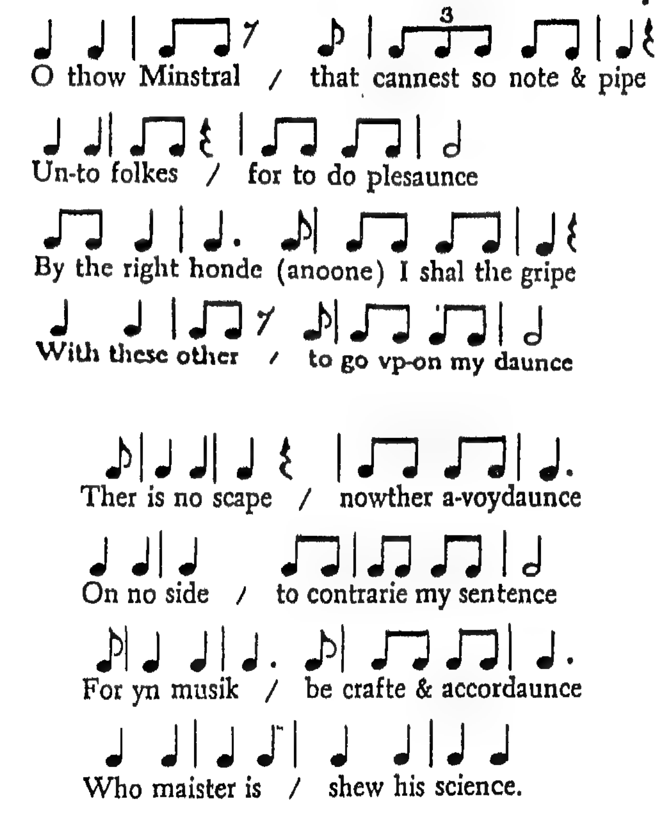
ومن شأن أي فترة انتقالية أو فترة يسودها عدم الثبات في الأوزان الشعرية أن توضح القوة الأصلية في البيت ذي النبرات الأربع. ولقد وجدنا أنفسنا بعد وفاة تشوسر والتحوّل من الإنكليزية الوسيطة إلى الانكليزية الحديثة في عالم لدغيت الوزني الغريب، وفيه ينتابنا إغراء شديد بأن نطبق على لدغيت نفسه ما قاله الحادي minstrel للموت في قصيدة موكب الموت Danse Macabre *:

---

* هذه الرقصة الجديدة / تبدو لي غريبة جداً
شديدة التنوع / بالغة الاضطراب
فحركة الأقدام المخيفة هذه / ما أكثر ما تتغير
والألحان / ما أكثر ما تتحول.
ومن الواضح هنا أن فراي يستغل كلمة fotynge في قصيدة لدغيت لأنها تخدم غرضه. فهي (لفراي) تعني التفعيلات الوزنية مثلما تعني حركة الأقدام (في القصيدة).

This newe daunce / is to me so straunge
Wonder dyverse / and passyngli contrarie
The dredful fotynge / doth so ofte chaunge
And the mesures / so ofte sithes varie.

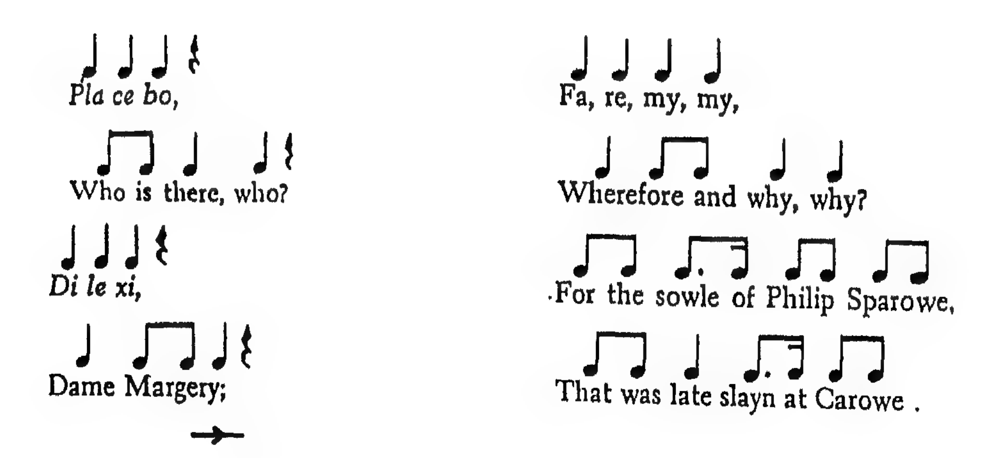
ولكن ثمة رقص هنا رغم كل شيء. فلننظر إلى المقطع الذي يسبق هذا، وفيه يخاطب الموت الحادي :




إن هذا المقطع الشعري كفيل بإرهاقنا إذا ما حاولنا تحليله على أنه خماسي التفعيلات من نمط ABC الذي نجده عند تشوسر: فالسطر الأخير على سبيل المثال ليس خماسي التفاعيل أصلاً. ولكن لو قرأناه على أنه سطر متصل رباعي النبرات لتبين لنا أنه

سطر بسيط. وهذه القراءة كفيلة بإظهار ما يعجز التحليل العروضي عن إظهاره، أقصد ذلك الصوت المنفّر الذي يبدو أنه يصدر عن هيكل عظمي، صوت الموت وهو ينتهي عند تلك السخرية المحسوبة التي يعبر عنها السطر الأخير. وأنا لست أدعي أنني أعرف تفاصيل عَروض لدغيت، وأيَّ e كان يفضل لفظها أو حذفها وأي كلمة غريبة كان سيضع عليهـا نبـراً مغايراً لما أعرف. ومن الجائز أنه لا لدغيت ولا أي قاريء من قراء القرن الخامس عشر كان واثقاً كل الثقة من حقيقة الأمر حول هذه الأمور. ولكن السطر الشعري ذا النبرات الرئيسة الأربع مع عدد متفاوت من المقاطع بين المقاطع المنبورة يعتبر وسيلة واضحة لتجاوز مثل هذه الصعوبات لأن قدراً كبيراً يمكن تركه لما يفضله القاريء. ومهما يكن من أمر فانني لست بذلك اشير إلى الكيفية التي يجب أن تقرأ بها هذه القطعة ولكن إلى أبسط كيفية يمكن أن توزن بها [تقطّع]. وكما هي الحال في عملية التقطيع الشعري فان كل قاريء سوف يحوّر النسق [السائد] على هواه(٦٧).

كذلـك يتكـون السـطر «السكلتـوني» من أربع نبرات عادة: فالمقدمة السريعة لقصيدة «فِلب سبارو» تتكون من إيقاع يذكرنا بمشي الجنود السريع، مع قرارات rests ونبرات متقاربة أكثر عدداً مما وجدناه عند لدغيت:



وهذا يعني باختصار أن «المبدأ الجديد» الذي أقام كولرج عليه قصيدة كرستابل لم تزد جدته عن جدة المباديء الأدبية بشكل عام [أي أنه لم يكن جديداً أبداً].

كما ان من الواضح ان مصدر الالهام الفنلندي لقصيدة **هياواثا*** لم يكن من الغرابة ما أريد لنا أن نظنه. فالقصيدة تندرج تحت نسق النبرات الأربع الانكليزي بكل سهولة، وهو أمر يفسر سهولة محاكاة هذه القصيدة بقصد السخرية منها. كذلك ما أسهل أن نزن قصيدة الحب في الوادي لمردث باعتبارها قصيدة أبياتها ذات نبرات أربع تشبه في بنيتها الايقاعية بنية أبيات لدغيت:



Under yonder beech-tree single on the green-sward

Couched with her arms behind her golden head,

Knees and tresses folded to slip and ripple idly,

Lies my young love sleeping in the shade.

لربما اتضح من هذه الأمثلة ما تعنيه كلمة «موسيقي» («ميلوس» عند أرسطو) بوصفها مصطلحاً من مصطلحات النقد الأدبي الحديث. ففي الموسيقى التي عاصرت الشعر الانكليزي منذ عصر لدغيت لم تكد موسيقانا تشذ عن النبر stress accent، بحيث

---

* للشاعر الأمريكي هنري وادسورث لونغفلو (١٨٠٧ ـ ١٨٨٢).

تبين النبرات الوحدات الايقاعية (أو الجمل الموسيقية measures ) التي يسمح داخلها بوجود عدد متباين من النغمات. وعندما نحصل في الشعر على نسق من المقاطع المنبورة وعلى عدد متباين من المقاطع غير المنبورة تقع بين كل مقطعين منبورين (بحيث يكون لدينا في العادة أربعة مقاطع في كل سطر تماثل ما يدعى في الموسيقى بالزمن العادي common time ) فاننا نحصل على شعر موسيقي ؛ أي على شعر يماثل في بنيته الموسيقى التي تعاصره. إننا نتكلم الآن عن الخطاب أو الشعر ذي النفس الطويل المكتوب وفق بحر مستمر: والموسيقى التي تشبه هذا الشعر أكثر من غيرها هي الموسيقى الآلية ذات المدى الواسع التي انحدر إيقاعها المنظّم من الرقص أكثر مما انحدر من الغناء.

إن هذا الاستعمال الفني لكلمة «موسيقى» يختلف أشد الاختلاف عن الميل المائع لدعوة كل شعر تستسيغه الأذن موسيقياً. والواقع ان هذين الاستعمالين غالباً ما يكونان متعارضين، فنجد الكلمة تطلق بالاستعمال المائع على تنسن على سبيل المثال وتمنع عن براوننغ. ولكننا لو سألنا السؤال الخارجي الذي لا يخلو من أهمية في هذا المجال، وهو: أي هذين الشاعرين كان يعرف أكثر عن الموسيقى وكان أكثر عرضة للتأثر بها؟ لكان الجواب القاطع هو: ليس تنسن. إليكم هذا المقطع من قصيدة إينوني لتنسن:

أمّاه آيدا، آيدا يا كثيرة الينابيع،
أمّاه العزيزة آيدا، اسمعيني قبل أن أموت.
لقد انتظرت تحت التلال التي يُطِلُّ عليها الصباح.
وكان الظلام المشبع بالندى يغطي سفح الجبل المعشوشب
وكان الظلام النديُّ يغطي سَرْوَ الجبل
فرأيت بارِسَ الجميل، بارس ذا القلب الشرير

وهو يقود عنزة فاحمة السواد بقرون بيضاء وأظلاف بيضاء
قادماً وحده من سيمويز التي يكسوها القصب.

وهذا مقطع من قصيدة «هروب الدوقة» لبراوننغ:

I could favour you with sundry touches
Of the paint-smutches with which the Duchess
Heightened the mellowness of her cheek's yellowness
(To get on faster) until at last her
Cheek grew to be one master-plaster
Of mucus and fucus from mere use of ceruse:
In short, she grew from scalp to udder
Just the object to make you shudder.*

إن السرعة في أبيات براوننغ عنصر إيجابي ويحسّ المرء فيها كأنه يسمع ضربات ضابط الايقاع (المترونوم). أما تنسن فقد حاول التقليل من الاحساس بالحركة، ويجب أن تقرأ أبياته ببطء، مع إعطاء أحرف العلّة كامل قيمتها الصوتية. والقطعتان كلاهما تكرران الأصوات بشكل يلفت النظر، ولكن التكرار عند تنسن قصد منه إبطاء تقدم الأفكار وإجبار الايقاع على العودة إلى نفسه وإلى الاسهاب فيما هو أساساً نسق صوتي. أما عند بروانغ فان القوافي تؤكد على قيمة النبرة وتساعد على بناء الايقاع المتراكم.

---

* ترجمة هذا النوع من الشعر ضرب من العبث، فقيمته تكمن في نظامه الصوتي، وهو ما يضيع في الترجمة. هذه على أية حال ترجمة حرفية لهذا المقطع:
يمكنني أن أزودك بلمسات عديدة
عن لطخات الأصباغ التي عملت الدوقة بواسطتها
على تعميق ما في اصفرار خدها من نضج
(للمضي بشكل أسرع) إلى أن غدا خدها
لبخة عظيمة من
المخاط وحمول البحر نتيجة لاستعمال الاسبيداج:
وباختصار: لقد تحولت من جلدة رأسها حتى ضرعها
إلى شيء تقشعر منه الأبدان.

والسرعة والنبرة الحادة عند براوننغ هما من خصائص شعره الموسيقية، ومن الصعب أن نفهم معنى الكلمات التي وضعها بين قوسين إلا إذا أخذناها على انها إشارة موسيقية تترجم إلى الانكليزية اصطلاح più mosso [أي اعزف بشكل أسرع].

ان جملاً من أمثال «انسياب موسيقي مترقرق» أو «لغة خشنة غير موسيقية» جمل تنتمي إلى الاستعمال المائع لكلمة «موسيقي» وربما كان السبب وراءها أن كلمة «هارموني» في الاستعمال الانكليزي العادي خارج مجال الموسيقى تعني علاقات ثابتة مستقرة. لكن الموسيقى بهذا المعنى المجازي لكلمة «هارموني» ليست سلسلة من الهارمونيات على الاطلاق بل سلسلة من التنافرات التي تنتهي بهارموني، لان «الهارموني» الثابتة المستقرة الوحيدة في الموسيقى هي نسيقة* القرار الموسيقي الأخيرة. والاحتمال الأكبر هو ان القصيدة القاسية الصلبة ذات الأصوات المتنافرة (مع افتراض قدر من التمكن الفني لدى الشاعر طبعاً) هي التي ستظهر في الشعر زخم الموسيقى المتوتر المندفع. أما إذا وجدنا الموازنة المتأنية بين أحرف العلة والسواكن والانسياب اللذيذ الحالم للأصوات فأغلب الظن أننا نقرأ شاعراً غير موسيقي. لقد كان بوب وكيتس وتنسن كلهم شعراء غير موسيقيين. وغني عن البيان انني لا أستعمل هذا الاصطلاح بقصد الانتقاد، بل اقصد ان اغتصاب الجديلة قصيدة غير موسيقية مثلما انها مثال سيء على الشعر المرسل** بسبب كونها شيئاً آخر. أما عندما نجد نبرات صارخة حادة ولغة غامضة معجّرة، تملأ سواكنها الفم، وكلماتها طويلة ثقيلة الوقع فأغلب الظن اننا إزاء النغم [الأرسطي] او إزاء شعر يحاكي الموسيقى، إن لم تظهر فيه آثارها فعلاً.

---

* هذه النسيقة مأخوذة عن المغني الأكبر لحسن الكرمي، وهي تقابل مصطلح chord .

** المقصود هنا بالشعر المرسل الشعر الموزون ذو المقاطع العشر لكل بيت ويجري على بحر الأيامب ولكنه يخلو من التقفية، والقصيدة المذكورة مثال سيء على هذا النوع من الشعر لأنها تقوم على المزدوجات المقفاة.

ان اللغة الموسيقية تناسب أكثر ما تناسب الموضوعات المنفرة والمرعبة أو الهجاء المقذع والسباب. وهي تناسب العقلانية الجافة التي يتصف بها ما يدعى بالشعر «الميتافيزيقي». وهذا الشعر غير منتظم الأوزان (بسبب كثرة التزحيف) ويميل إلى عدم الوقوف عند نهايات الأبيات، وإلى استخدام إيقاع متراكم طويل النَّفَس يتجاوز الأبيات المفردة بحيث يجعلها جزءاً من وحدات إيقاعية أكبر مثل الفقرة. ولقد صار ميل شيكسبير إلى استخدام النغم كلما تقدم في فنه هو المبدأ الذي يلجأ إليه الباحثون لتحديد زمن كتابة مسرحياته بالاستناد على الأدلة الداخلية. وعندما قال ملتن إن الشعر ذا الأبيات المزدوجة المقفاة «ليس فيه أي متعة موسيقية حقيقية» لأن الشعر الموسيقي يجب «أن ينسحب فيه المعنى من بيتٍ [أو مقطع] إلى آخر» فانه كان يستعمل كلمة «موسيقي» بمعناها الفني. وعندما تحدث ساميول جونسن عن «الأسلوب القديم الذي كان المعنى فيه يستكمل بشكل قبيح من بيت إلى بيت» فانه كان يتحدث من وجهة نظره التي ظلت دائماً مناهضة للموسيقى. إن [قصيدة] **مأساة الهرطوق** [لروبرت براوننغ] قصيدة موسيقية، اما [قصيدة] **ترسس** [لماثيو آرنولد] فليست كذلك، و[قصيدة] **الشحاذون المرحون** [لروبرت بيرنز] موسيقية، أما **قصيدة عن مزهرية يونانية** [لكيتس] فلا. وليست قصيدة **المسيح** لبوب موسيقية، بينما تعتبر **أغنية إلى داود** لسمارت، بكلماتها الثيمية المجلجلة وبالانفجار الصاخب في خاتمتها، قصيدة بالغة البراعة في موسيقيتها. كما أن أنشاد كريشو وقصائد كاولي البندارية* موسيقية بأبياتها السيالة المتباينة التي يسودها نسق النبرات الأربع وبما تتصف به من كثرة الأبيات التي لا يكتمل معناها إلا بما بعدها. أما قصائد هربرت ذات الفقرات المنتظمة وقصائد غري البندارية فليست موسيقية. والشعراء سْكِلْتُن ووايَتْ ودَنْبار موسيقيون، أما غافِن دُغْلَس وسَري فلا. والشعر الذي يقفي أوائل الكلمات هو في العادة شعر يعتمد النبرة وموسيقي، بينما الأشكال الشعرية ذات المقاطع معقدة القوافي فليست موسيقية في العادة. ولا يعني استخدام النغم في الشعر بطبيعة

* نسبة إلى الشاعر اليوناني بندار الذي عرف بقصائد من نوع الأود Ode قلدها العديد من الشعراء الانكليز من حيث نظام فقراتها الثلاثي.

الحال أن الشاعر كان بالضرورة على دراية فنية بعلم الموسيقى، ولكنه غالباً ما يصاحب مثل هذه الدراية. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة كريشو الموسيقية بالمعنى الفني للكلمة التي عنوانها «مبارزة الموسيقى» (وهي آريا باروكية* تصاحبها موسيقى آلية).

إن مما يتفق والمعقول احياناً ان بعض المعرفة بالموسيقى كان من الممكن أن تقود نحو الاتجاه إلى النغم في الشعر. ونحن نشعر ان صذي على سبيل المثال لم يوضح تجاربه المدهشة في إيقاع الخطاب: وإن كنا على صواب فقد يكون من المفيد ان نضع بجانب القائمة الذكية من الخصائص الموسيقية في الشعر تأتآت صذي وهمهماته التي نجدها في مقدمة ثعلبة** : «لا أريد نغمة الارتجال improvisatore، بل شيئاً يوحي بالهارموني، شيئاً مثل نبرة الشعور، مثل النغمة التي لا بد أن يعطيها كل شاعر للشعر ضرورة». كذلك قد يلقي مفهوم النغم مزيداً من الضوء على ما كان وردزورث يحاول أن يفعله في قصيدة بيتربل وقصيدة الولد الأبله. فملاحظات وردزورث حول الوزن باعتباره مصدر المتعة في الشعر تنطبق بشكل أخص على النبر حيث يوجد النبض الجسماني للرقص. أما ما يعطيه الوزن بذاته فهو متعة مشاهدة النسق الذي يمكن توقعه إلى حد ما وهو يمتليء بالكلمات المناسبة. وكلمات بوب [التي قالها وهو يصف الألمعية] «ما خطر على بال الناس دائماً دون أن يعبروا عنه بمثل هذا الجمال» تقوم على مفهوم موسيقي: فعندما نصغي إلى مُصَرَّعاته نحس بأن توقعاتنا قد تحققت بشكل يخالف ما هو بين مبتذل. والعنف الأعظم في صور أهاجي دن يناسب الطاقة الدفاقة التي يخلقها إيقاع يقوم على أساس نبري أقوى.

وإذا ما انتقلنا إلى المجموعة الأخرى من الشعراء الذين دعوناهم بالشعراء غير

---

* الآريا هي إغنية لمغنٍّ واحد أو مغنية واحدة من أوبرا أو أوراتوريو، وصفة الباروك تدل على عصر من الفن اعتنى بالحلية والتزويق عناية شديدة، يمتد من سنة ١٦٠٠ حتى وفاة يوهان سِبَاسْتْيَن باخ في سنة ١٧٥٠.

** ملحمة من عدة ملاحم كتبها روبرت صذي، وتدور أحداث هذه في المحيط العربي كما يدل اسمها.

المـوسيقيين وهم سبنسـر وبـوب وكيتس وتنسن فإننا سنجد إيقاعات أبطأ وأشد رنيناً. فالابيات ذات النبرات الأربع أندر في **ملكة الجن** منها في **الفردوس المفقود**، والاتجاه المعاكس يدل عليه وجود البيت الإسكندري* الذي يتكرر في كل فقرة. وقد عبر جونسن عمـا تفعله هذه المجموعة من الشعراء تعبيراً جيداً بمقولته المناهضة للموسيقى: «ان موسيقى البيت الانكليزي البـطولي** من الضعف حتى لتكاد الأذن لا تسمعها إلا إذا تعاونت مقاطع كل بيت معاً، وهذا التعاون لا يتم الحصول عليه إلا إذا بقي كل بيت مستقلاً عن غيره بوصفه نظاماً مستقلاً من الأصوات». ومعنى ذلك انه بما ان العناصر الموسيقية الوحيدة في الشعر الذي يتحدث عنه جونسن قد ضاعت إلى الأبد مع ضياع نبرة الطبقة الصوتية وطول المقطع [أو كَمِّه] فان على الشعر الانكليزي ان يعتمد على نسق الأصوات لا على الايقاع التراكمي.

ولربما كانت العلاقة بين الشعر والفنون المرئية أوهى من علاقة الشعر بالموسيقى. والشعراء غير الموسيقيين كثيراً ما يتصفون بغلبة «الصور» عندهم، وكثيراً ما يستخدمون إيقاعاتهم التأملية لبناء صورة ساكنة جزءاً فجزءاً كما في وصف المتجردة في قصيدة **إينوني** أو في المواكب المفصلة التي تشبه السُّجُف المرسومة في **ملكة الجن**. والنظير الحقيقي للمنـظر [الأرسـطي] نجـده في الحيلة البلاغية المعروفة باسم الهارمونية المحاكية او محاكاة الأصوات كما وصفها ومثل لها بوب في [قصيدة] **مقال في النقد*****:

'Tis not enough no harshness gives offence,

The sound must seem an echo to the sense ...

When Ajax strives some rock's vast weight to throw,

---

* هو عند سبنسر بيت من ست تفعيلات يقع في آخر مقطع يضم كل بيت فيه خمس تفعيلات.

** لا تعني البطولة هنا شيئاً، بل هي تسمية تواضع عليها الناس لتسمية مزدوجات من الشعر (أو فلنقل مصرّعات) طول البيت في كل منها خمس تفعيلات إيامبية الوزن.

*** يحاول بوب هنا أن يخلق معنى البطء والثقل في حركة إياس [إيجاكس] وخفة حركة كاملا ورشاقتها بواسطة الكلمات التي يختارها في كل حالة. لكن الدلالة الصوتية على كل حالة من هاتين الحالتين تضيع في الترجمة بطبيعة الحال.

The line too labours, and the words move slow;
Not so, when swift Camilla scours the plain,
Flies o'er th' unbending corn, and skims along the main.

ليس يكفي ألا تكون هناك خشونة تخدش الأذن
إذ لا بدّ ان يكون الصوت صدى للمعنى . . .
فعندما يسعى إياس لقذف الصخرة الثقيلة
يجب أن يتعب البيت معه وأن تتحرك الكلمات ببطء
أما حينما تطير كاملاً فوق المرج
وتطير فوق القمح الذي لا ينثني وتسحج فوق الماء فيختلف الأمر.

ان هذه حيلة يسهل التعرف عليها، وقد علق النقاد عليها منذ أن مثل أرسطو في رسالته عن البلاغة(٦٩) على صوت الصخرة المنحدرة على سفح الجبل بالبيت الذي كتبه هوميروس عن صخرة سيزيف، ذلك البيت الذي ترجمه بوب هكذا "Thunders impetu- ous down, and smoaks along the ground" (راعدا في انحداره المجلجل يتصاعد منه الدخان كلما اصطدم بالأرض) فنال بذلك استحسان جونسن* النادر لأن جونس كان بشكل عام عديم الثقة بالهارمونية المحاكية. فقد سخر منها في إحدى مقالاته في صحيفته العابث The Idler على لسان الشخصية التي اختلقها تحت اسم دِكْ مِنِم الناقد الذي يقول ان كلمتي bubble و trouble «تسببان انتفاخاً في الخدين عن طريق حبس الهواء الذي ينطلق بعد ذلك بقوة كما في عملية فقء الفقاعات». ولكن كل ما يوضحه هذا الاستهزاء في الواقع هو ان محاكاة الأصوات منحى لغوي مثلما هو منحى شعري وأن الشاعر يستغل كل ما تتيحه له لغته بوصفه أمراً طبيعياً. واللغة الانكليزية لغة فيها الكثير من المؤثرات الصوتية مع انها فقدت عدداً منها. فلقد عبرت قصيدة **الجوّال** The Wanderer باللغة الانكليزية القديمة عن الجو البارد بشكل تعجز عنه القصيدة الحديثة**:

---

* ربما كانت أفضل ترجمة لهذا البيت هي كلمات أمرىء القيس: كجلمود صخر حطه السَّيل من علِ.
** إن كان لنا أن نترجم ما تعجز القصيدة الحديثة عن التعبير عنه قلنا إن هذا البيت، في سياقه، يذكر هطول الثلج والبرد في الليل انتقاماً من بني البشر.

Hreosan hrim ond snaw hagle gemenged

ولكن بما أن هذه الحيل لغوية وأدبية في آن معاً فانها تتجدد باستمرار في اللغة المحكية. وعندما تكون اللغة المحكية جيدة فانها كثيراً ما توصف بأنها معبرة بصورها وألوانها، وكلاهما كناية عن فن التصوير. فالمقاطع السردية من هكلبري فن يبلغ من قدرتها على المحاكاة ما لا تبلغه المقاطع السردية في توم سوير على سبيل المثال: « . . . ثم تبع ذلك ضجيج مصدره التمزيق والتشليخ والتحطيم، ثم انحدرت، فانهار الجدار الأمامي من الجمهور وأخذ يتدحرج كالموجة». ولربما كان إتقان المنظر اللفظي قد بلغ أوجه في اللغة الانكليزية في ملكة الجن التي يجب ان نقرأها بعناية خاصة لما تحتاجه من قدرة على رؤية الصور من خلال الأصوات. ففي بيت مثل

The Eugh obedient to the bender's will,

شجرة الطقسوس مطيعة لارادة من يثنيها

هناك عدة مقاطع ضعيفة في الوسط بحيث يترهل البيت على شكل قوس. وعندما تضلّ أونا طريقها فان الايقاع يضل طريقه معها:

And Una wandring farre in woods and forrests . . .

وأونا تبعد في تجوالها في الغابات والأجمات

إذ يكمن جزء من تأثير هذا البيت في القافية الضعيفة الواقعة في كلمة farrests في مقابل guests . وعندما يكون الموضوع هو التحطم فان الايقاع يتحطّم بنفس هذا النوع من القافية التي تخيب توقعات القارىء:

For else my feeble vessell crazd, and crackt  
Through thy strong buffets and outrageous blowes,  
Cannot endure, but needs it must be wrackt  
On the rough rocks, or on the sandy shallowes.

On the rough rocks, or on the sandy shallowes.*

وعندما تعجز فلوريمل عن تبين** طريقها، يعجز القاريء كذلك:

Through the tops of the high trees she did descry...

وعندما يكون الموضوع هو الهارموني في الموسيقى نحصل على طباق بين كلمتين يندر أن ينجح الطباق مع غيرهما في هذا السياق في اللغة الانجليزية:

To th' instruments diuine respondence meet:

The siluer sounding instruments did meet....***

وعندما يكون الموضوع «جسراً خطيراً»، نحصل على

Streight was the passage like a ploughed ridge,

That if two met, the one mote needes fall ouer the lidge.

كان الممر ضيقاً كأنه حرف جبل محروث
فإذا ما التقى اثنان فلا بد لأحدهما من أن يسقط

---

* تحاطب بريتومارت في الفقرة السابقة (٣.٣:٨) البحر بأمواجه المتلاطمة وتطلب منه أن يخفف من عتو أمواجه:
وإلا فإن سفينتي المهلهلة الضعيفة
سوف تتحمل كلماتك القوية وضرباتك العاتية
بل ستتحطم على الصخور القاسية أو على
رمال أرضك الضحلة.
لكن إن كان فراي يقصد أن shallowes لا تقفي تقفية جيدة مع blowes فأغلب الظن أنه يتعسف في حكمة لأننا لا نعرف على وجه الدقة كيف كان سبنسر سيلفظ كلماته نحن نشدد المقطع الأول من shallowes، ولكن إزاحة النبر للمقطع الثاني ما كانت بالأمر المستهجن في شعر سبنسر.

** الكلمة الأصلية هنا هي scan، وهي خارج الشعر تعني التبين أو التعرف، أما في الشعر فتعني تقطيع البيت لتبين وزنه والبيت المقتبس غير منتظم الوزن فعلاً

*** لا يكتمل المعنى هنا بدون السياق. يقول سبنسر (٢ : ١٢ ٧١) إن الطيور المختفية في أغصان الشجر قد أخذت تغني مستجيبة بأصواتها لصوت الآلات الالهية وانسجمت الآلات ذات الأصوات الفضية مع خرير المياه من تحتها

لقد كان قراء عصر النهضة قد نبهوا إلى مثل هذه التأثيرات عن طريق دراستهم للبلاغة في المدارس. فما أن قرأ .E.K بيتاً لا يبدو انه يثير الانتباه في قصيدة **كانون الثاني** لسبنسر على سبيل المثال حتى اكتشف فيه مثالاً جميلاً على الـ Epanorthosis [زيادة التأكيد بتغيير كلمة إلى أقوى منها] وعلى Paronomasia [الجناس أو التورية]* . ومصدر القطعة التي اقتبسناها عن بوب أعلاه هي قصيدة **فن الشعر** لفيدا، وهي قصيدة سابقة لسبنسر. أما بعد سبنسر فكان الشاعر الذي أظهر أكبر قدر من الاهتمام ـ أو التعلق ـ بالهارمونية المحاكية هو كاولي الذي أكثر منها في Davideis فاستحق غضب جونسن الذي لم يقتنع بأن هناك ما يبرر أن تكون شجرة الصنوبر أطول في الأبيات الاسكندرانية منها في الأبيات ذات التفاعيل الخمسة. لكن بعض التأثيرات التي توصل إليها كاولي تستحق النظر، كما في استخدامه للشطرة النبوية. هنا ـ مثلاً ـ نجد ثلاث تفاعيل من سطر خماسي قصد منها أن تثير التأمل فيما تقول:

O who shall tell, who shall describe thy Throne,

Thou great Three-One?

من ذا الذي يستطيع أن يصف عرشك

أيها الثلاثة الواحد؟

والبيت الأول من القطعة التي اقتبساها عن بوب («ليس يكفي ألا تكون هناك خشونة تخدش الأذن») يعني ضمناً أن التنافر الحاد او ما قد يبدو أنه خطأ في النظم غالباً ما يمكن تفسيره على أنه محاكاة تناسب المقام. وبوب يستعمل مثل هذا التنافر المقصود في القصيدة نفسها عندما يعطي أمثلة بالغة السوء على أساليب يستهجنها، ويدل التعليق الذي كتبه أدسن على هذا المقطع في العدد ٢٥٣ من صحيفة **الرقيب** Spectator على

* الإشارة هي إلى البيت رقم ٦١ من القصيدة، وهو

I loue thilke lasse, (alas why doe I loue?)

والجناس يقع في تكرار كلمة lasse (فتاة) في كلمة alas (واسفاه)؛ والكلمة الثانية هي أيضاً مثال على الكناية الأخرى.

مدى الاهتمام الذي كانت هذه المحسنات البديعية ما تزال تثيره. لقد وصف بوب العبقرية التي تعاني من الامساك كما يلي:

And strains, for hard-bound brains, eight lines a year

يعتصر من مخّه المتصلب ثمانية أبيات في السنة

وقد استخدم سبنسر هذه الوسيلة ذاتها باستمرار. فالمبالغة التي يعوزها الذوق في تقفية الكلمات من بداياتها تدلنا على ان المتكلم (براغادوتشيو [أي الدعيّ]) كذاب منافق:

But minds of mortall men are muchell mard,

لكن عقول بني البشر تفسد

And mou'd amisse with massie mucks vnmeet regard.

وتنحرف مما قد تراه من قذارة هائلة.

وعندما تغوي ديويسا المخادعة القديس جورج يسوء النحو والايقاع وتجانُس حروف العلّة سوءاً ما بعده سوء. وكان على أذن الفارس النبيل أن تحذّره من أن الأمور لم تكن على ما يرام:

Yet thus perforce he bids me do, or die.

هكذا يريدني أن أفعل أو أن أموت.

Die is my dew; yet rew my wretched state / You...

الموت هو نصيبي، لكن أندم على مصيري المشؤوم / أنت...

ان بعض حيل المحاكاة تصبح أموراً متعارفاً عليها في كل لغة من اللغات، ومعظمها في الانكليزية أشيع من أن تحتاج إلى تكرار: فالأبيات المقطوعة الرؤوس تزيد السرعة، والايقاعات التروكيّة* توحي بالحركة الهابطة، إلخ. والثروة الانكليزية من المفردات الأصلية تتكون في غالبيتها من كلمات أحادية المقطع، والمقطع المستقل يحتاج دائماً إلى نبر منفصل مهما كان خفيفاً. لذلك فان الكلمات الطويلة ذات الأصل اللاتيني إذا ما استعملت بمهارة كفيلة بتخفيف وقع البحر من الناحية الايقاعية في مقابل الزئير غير الايقاعي الثقيل الذي ينتج «عندما تزحف كلمات حقيرة عشر(٧١) في سطر بليد واحد»

* نسبة إلى وزن التروكي المكون من مقطع منبور فمقطع غير منبور.

"When ten low words oft creep in one dull line" . ومن النتائج الجانبية لهذه الظاهرة في الانكليزية هذه النتيجة ذات الفائدة الأعظم: فما يوصف بأنه البيت ذو الظهر المكسور الذي تتوسطه تفعيلة ذات نبرتين من وسط السطر ظل منذ عهد الانكليزية القديمة (أي عندما كان هذا هو النمط الثالث من الأنماط التي وصفها سيفرز) ـ ظل شديد الفعالية للايحاء بالشر المحيق او بالاحساس بالكارثة المحدقة:

Thy wishes then dare not be told (Wyatt);

لن تجرؤ على الإفصاح عن رغباتك عندئذٍ

Depending from on high, dreadful to sight (Spenser);

متعلقاً من الأعلى بشكل يفزع الناظرين

Which tasted works knowledge of good and evil (Milton).

وعندما تذوقها تؤدي إلى معرفة الخير والشر

ان الهارمونية المحاكية يمكن بطبيعة الحال أن تستخدم أحياناً في أي شكل من أشكال الكتابة، ولكن يبدو أنها ـ بوصفها من المؤثرات المستمرة ـ ألصق ما يكون بالخطاب في الشعر حيث تتخذ شكل التنويعات على نسق عادي متصل. ولا يستعملها الكتاب المسرحيون وكتاب النثر إلا لماما: إذ لا نجدها عند شيكسبير إلا لسبب واضح، كما يحصل عندما يدعو لير العاصفة التي تهب في البرية بلغة العاصفة نفسها. أما في القصائد الغنائية فان استعمالها يذكر بمهارة الشاعر ويستحوذ على معظم اهتمام القاريء ويحول القصيدة إلى ما يشبه المثل أو الحكمة البليغة. ومن الأمثلة على ذلك تلك القصيدة القصيرة المدهشة من قصائد القرن الرابع عشر بعنوان «الحدّادون»، التي تستعمل التقفيه في بدايات الكلمات للدلالة على طرق الحديد:

Swarte smekyd smethes smateryd wyth smoke
Dryue me to deth wyth den of here dyntes . . .

محلات الحدادة السوداء الملطّخة بالدخان
تكاد تقتلني بضجيج طرقاتها.

لقد ظل تاريخ البلاغة يشهد ظهور نظريات متكررة عن وجود علاقة «طبيعية» بين الصوت والمعنى. وليس من المحتمل وجود مثل هذه العلاقة الطبيعية، ولكن المحاكاة الصوتية في اللغة شيء واضح، وهو أمر يطوره الشاعر ويستغله. ولربما كان من الأسهل

لنا ان ننظر إلى الهارمونية المحاكية على انها تطبيق خاص لخاصية بلاغية تشبه «الكم» في الشعر الكلاسيكي [يقصد اليوناني والروماني]، وهي خاصية ربما أحسنا صنعاً بوصفها بكلمة «الكيف»: وهو اصطلاح يدل على أنساق التماثل الصوتي الذي تحدثه أحرف العلة والسواكن. وليس من الصعب ان نميز خطاباً «بكيفية» متصلة من الأنساق الصوتية كما في قصيدة هايْبيرين وخطاب قصيدة مثل «بلد طاقية القطن الليلية» Red Cot-ton Nightcap Country ، حيث توجد الأصوات لخدمة المعنى بالدرجة الأولى ؛ ولذا فانها أقرب إلى النثر. وهناك دليل على عدم وجود نسق صوتي متسق عندما نملك صيغتين تتساويان في الجودة للقصيدة ذاتها ولكنهما تختلفان في نسيجهما، كما هي الحال في القصيدة الافتتاحية التي كتبها تشوسر لأسطورة النساء الطيبات Legend of Good Women.

ان السبب الرئيس لهذا الخلط في استعمال اصطلاح «موسيقي» في النقد الأدبي هو ان النقاد، عندما يتحدثون عن الموسيقى في الشعر، نادراً ما يفكرون بالموسيقى الفعلية التي عاصرت الشعر الذي يتحدثون عنه بما تتصف به تلك الموسيقى من نبرات وايقاعات راقصة، بل يفكرون ببنية الموسيقى الكلاسيكية [يقصد اليونانية والرومانية القديمة] (التي ما نزال نجهل كل شيء عنها تقريباً)، وهي موسيقى ربما كانت أقرب إلى الغناء وإلى نبرة الطبقة الصوتية. ولقد ركزنا على الهارمونية المحاكية لأنها توضح المبدأ القائل ان النسق الصوتي أو «الكم» (بوصفه عنصراً من عناصر التكرار) يشكل جزءاً من النغم في الشعر الكلاسيكي [يقصد اليوناني والروماني] بينما يشكل جزءاً من المنظر في شعرنا نحن.

## إيقاع الاستمرار: النثر

نستطيع في كل قصيدة أن نسمع إيقاعين منفصلين على الأقل، أولهما الايقاع المتكرر الذي بينا أنه نظام من النبر والوزن والأنساق الصوتية. وثانيهما هو الايقاع السيميائي للمعنى، أو ما يحس عادة بأنه إيقاع النثر. ولو شددنا على النوع الأول في قراءتنا للشعر بصوت عال لحصلنا على ما يشبه الغناء، ولو شددنا على النوع الثاني لحصلنا على ما دعاه برنارد شو «بالنثر المنفوخ إلى حد الجنون» وذلك في معرض تعليقه على الكيفية التي كان الممثلون ينطقون بها الكتابة الشيكسبيرية في أيامه. ونحن نحصل

على خطاب الشعر عندما يكون الايقاع المتكرر هو الايقاع المنظم الرئيس وعلى النثر عندما يكون الايقاع السيمائي هو الأهم. والنثر الأدبي ينتج عن استعمال الشكل الذي يستخدم عادة في الكتابات التأكيدية أو التي تقوم على المحاكمات الفكرية داخل الأدب. والرسائل [أي البحوث] التي تنظم نظماً تصنف على أنها أدبية مهما بلغ من عدم شاعريتها.

لقد كان القرن السادس عشر عصراً أولع بالتجربة خاصة في مجال الخطاب الشعري أو «الايقاع الجاري»، باستعارة تعبير هوبكنز. وقد أدى تأثير النغم إلى تطوير الشعر المرسل، بينما أدى تأثير المنظر إلى تطوير المقطع السبنسري والأبيات سداسية التفاعيل عند دريتن (ولقد يفسر كون قصيدة Polyolbion * قصيدة وصفية اختياره لهذا الوزن). ولقد كانت هناك بعض التجارب الفاشلة نسبياً، كما يحصل في كل العصور التي تنحو نحو التجريب، كما حصل في poulterer's measure **، وهي تجارب شاعت زمناً ثم نسيت. أما الخطاب النثري، أي النثر الذي كتب أصلاً كما لو انه سوف يُتلى على المستمعين كما تُلقى الخطب، فيعكس الغلبة الثقافية لأسلوب الخطاب: فهذا النثر يُرى عادة كما لو انه فرع من فروع التعبير المنطوق الذي يُعتَبرُ الشعرُ أعلى أشكاله. ويصنف هذا النوع من الكتابة مع الأسلوب الأدنى او الوسيط، وتُمثّل عليه كنايات من شاكلة استعارة ملتن التي يقول فيها: «جالساً هنا تحت، في عنصر*** النثر البارد». ولذا فان أي محاولة لاعطاء النثر رفعة أدبية قمينة بأن تضفي عليه شيئاً من خصائص الشعر.

يُروى ان جَرمي بِنْثَم ميز النثر عن الشعر بكون النثر تنتهي سطوره في آخر

---

* ربما كانت هذه أهم أعمال الشاعر الاليزابيثي مايْكل دْرَيْتن (١٥٦٣ - ١٦٣١)، وفيها يستعرض مناظر إنكلترة مع كل ما يتصل بمناطقها من تاريخ وأساطير. والعنوان يعني «كثيرة البركات».

** الترجمة الحرفية هي «وزن باعة الدجاج»، وفيه تتروواح القصيدة ما بين أبيات بست تفعيلات وأخرى بسبع.

*** جاءت كلمة «عنصر» من كون الهواء أحد العناصر الأربعة: الهواء والماء والنار والتراب؛ وإن كان الشعر ناراً حارقة كان النثر هواء بارداً.

الصفحة. ولهذه الملاحظة ـ شأنها شأن الكثير من الملاحظات الساذجة ـ قدر من الصحة التي قد تفوت ما يتصف العارفون به من قصر النظر. فايقاع النثر مستمر غير متكرر، وهذه الحقيقة يرمز لها ترتيب السطور الميكانيكي الصرف على الصفحة المطبوعة. ولا شك أن كل ناثر يعرف أن كتابة النثر ليست بمثل ميكانيكية طباعته، وان من الممكن للطباعة أن تفسد ايقاع الجملة او تخربه بوضع كلمة هامة في نهاية السطر بدلاً من بداية السطر التالي أو بقسمة كلمة شديدة النبرة ما بين سطر وآخر، إلى آخر ما هنالك. ولكن الناثر أسير حظه إلى حد كبير، اللهم إلا إذا كان مستعداً للتمرد على الحظ تمرد ما لارميه في [Un] Coup des Dés *. إن خصائص النثر الخطابي في عصر النهضة، بما في إيقاعه من الصفات المتكررة، غالباً ما يخفيها شكل طباعتها المتصل. ومن الأمثلة الجيدة على ذلك النشيد ذو الصوتين المتقابلين الذي كانت كتب الشخصيات** تستخدمه:

يتأفّف من الدين كأنه شيء بائس
وإذا ما فكر في السماء زاد عمره ستا من السنوات.
يهزأ من الشيخوخة ويخشاها، ومع ذلك يرجو بلوغها
ولكنه لا يجرؤ على تصورها وقد علته التجاعيد...
يضحي من أجلك اليوم بدمه عطفاً عليك،
ولكنه مستعد لأن يسفك دمك غداً.
يندر أن يفعل شيئاً يتمنى ألا يفعله ثانية
ولا تأتيه الحكمة إلا بعد أن تلم به كارثة...

---

* يذكر والاس فاولي في كتابه عن مالارميه أن مفتاح هذا العمل ربما كمن في جملته الأخيرة Une pensée émet un coup de dés ؛ أي أن الفكرة تنبثق عنها رمية زهر. ويقول عن طريقة طباعتها: «ان كل كلمة، بل كل فراغ، وكل لحظة صمت يجب أن تفهم. وأشد القراءات عناية لا بد أن تترك في القاريء إحساساً بأنه إنما يقترب اقتراباً غامضاً من القصيدة». انظر
Wallace Fowlie, Mallarmé (Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1953).

** كانت هذه الكتب تصور «شخصيات» خيالية مختلفة على شاكلة الشخصيات التي وصفها ثيوفراستس، الفيلسوف اليوناني، وتلميذ أرسطو.

أما اليوفوية* Euphuism فتستخدم كل حيلة بلاغية تعرفها كتب البلاغة من قافية في أوائل الكلمات وفي ختام الجمل، وإلى التماثلات الوزنية، مما يعد عادة من خصائص الشعر الخاصة. وقد كان النثر الكيكروني يقوم على الجملة الطويلة وعلى الموازنة بين أجزاء الجملة موازنة تكاد تجري بشكل منتظم على أحد البحور الشعرية. ويمكن للمرء أن يتبين في الأعمال النثرية التي كتبت كما لو انها تمارين بلاغية قصدت لذاتها، كما في الدفن في المزهريات Urn Burial لبراون، وحدات إيقاعية متكررة على شاكلة أشباه الجمل الكيكرونية: «حَبْسٌ جميل في كؤوس»، «صراعات روما الانتقامية»: وهذان [بصيغتهما الانكليزية] مثالان يجريان على بحر الأنابست [أي من مقطعين غير منبورين متبوعين بمقطع منبور]. وكثيراً ما طبعت «آيات» الكتاب المقدس (١٦١١) بحيث شكلت كل آية فقرة منفصلة، ولا شك أن ذلك كان مفيداً للوعاظ، ولكنه وضح كذلك إيقاعه النثري أكثر مما كانت ستوضحه الطباعة المعتادة للنثر. ولو طبعت جمل بيكن بحيث تحتل كل منها فقرة مستقلة لظهر إيقاعها واضحاً، خاصة في مقالاته المبكرة ذات الجمل التي تشبه الأقوال المأثورة في أسلوبها.

لكن فترة التجريب في الايقاع الجاري كانت قد استنفدت طاقتها مع مجيء القرن السابع عشر، فتبعتها فترة من التجريب في النثر. وقد بدأت هذه «بالمشية السِّنِكية»[٧١] او النثر الأتيكي. أي بالثورة باتجاه أسلوب الكلام المحكي ضد بلاغة الكيكرونيين شبه الموزونة. ولقد غدا تحرر النثر من هيمنة الوزن واستقلال الإيقاع السيمائي الذي يتميز به النثر أمراً واقعاً في كتابات درايدن. ولذا فان ماثيو أرنولد أصاب عندما دعا عصر درايدن وبوب عصر النثر والعقل، لا لأن شعر ذلك العصر كان نثرياً بل لأن نثره نثر اكتملت صفاته. ومن الحقائق الغريبة في التاريخ الأدبي ان اكتشاف المسيو جوردان** الشهير هو

* يشبه الأسلوب اليوفوي النثر العربي الذي كان يتكلف السجع والموازنة بين الجمل وأشباه الجمل، مع العناية بتجانس الأصوات؛ والكلمة مشتقة من اسم بطل قصة من تأليف الكاتب الاليزابيثي جون للي.

** اكتشف المسيو جوردان في مسرحية موليير أنه كان يتكلم النثر طوال حياته

حقاً اكتشاف، وهو اكتشاف يبدو أن الأدب غالباً ما يقوم به في فترة متقدمة من فترات تطوره.

ونحن لا نقصد بطبيعة الحال من قولنا إن إيقاعاً متميزاً أخذ بالظهور بشكل أوضح منذ أيام درايدن أن الناس أخذوا يكتبون نثراً **أفضل**، ولعل القاريء لم يعد بحاجة إلى مزيد من التحذير ضد الأحكام التقويمية السابقة لأوانها. ولكن ما أخذ يتضح هو ان النثر بحد ذاته وسيلة شفافة من وسائل التعبير: وهو على أشد درجاته نقاء - أي أبعد ما يكون عن الخطاب وغير ذلك من المؤثرات الوزنية - عندما لا يلفت النظر لذاته بل يقدم موضوعه كما يقدم زجاج واجهة المعرض البضاعة المعروضة خلفه. وغني عن القول إن هذا الوضوح المحايد بعيد كل البعد عن البلادة لأن البلادة غير شفافة أبداً. ولذا فانه بينما لا يوجد سبب أدبي يمنع النثر من أن يكون من البلاغة قدر ما يريد الكاتب إلا ان النثر البلاغي غالباً ما يكون عقبة إن كان النثر يستخدم لأغراض غير أدبية. وتعبر عن شيء من ذلك تلك الملاحظة التي تقول إن من العسير قول الحقيقة بأسلوب مكولي - دون أن يكون مكولي أفضل من تنطبق عليه هذه الملاحظة. فالنثر الذي يلجأ إلى حيل أسلوبية متكررة يفتقر إلى المرونة الكافية التي تجعله يؤدي الوظيفة الوصفية الخالصة للنثر لأنه يظل يبسط مادته أكثر من اللازم ويبالغ في تنسيقها وتنظيمها. بل ان غِبُنْ نفسه لم يسلم من التضحية بقدر من الدقة في التعبير عن وقائعه في سبيل الحصول على الجمل المتناظرة في المبنى والمتعارضة في المعنى. ويمكننا أن نرى مثل هذا المبدأ ذاته داخل الأدب: فنحن عندما ندرس القصص الرومانسية التي تعتمد الأسلوب اليوفوي ندرك مدى صعوبة سرد القصة بنثر من هذا النوع. لقد تطورت اليوفوية عن الأشكال الخطابية وظلت أفضل ما تكون للخطب الرنانة، فالكاتب اليوفوي يهتبل كل الفرص التي تتيح له العودة إلى المونولوغ.

خلاصة القول هي ان النثر البلاغي أنسب ما يكون لغايتي البلاغة: أي للزخرفة والايقاع. ولكن بما أن هاتين الغايتين تتعارضان من الناحية النفسية فان نثر الاقناع غالباً

ما يفقد تأثيره بسبب زخارفه التي تجعله مقنعاً بشكل لذيذ. فجمال كتابات جَرمي تيلر الدينية عنصر لا غرض له [أي انه يتعارض مع غرض الاقناع] وهو عنصر حصر كاتبها إلى الأبد داخل حدود الأدب بدلاً من وضعه في تيار الاقناع العابر. والمبدأ الذي نتحدث عنه لا ينحصر في تيلر، ولا بد انه كان حتى في جمهور ولفستان[٣٢] من الأنغلوسكسون ثمة عدد من المثقفين من ذوي الميول الدنيوية ممن لم يفكروا بذنوبهم بقدر ما فكروا ببراعة الواعظ في خلق الايقاعات وتقفية أوائل الكلمات:

Her syndan mannslagan ond maegslagan ond maesserbanan ond mynsterhatan, ond her syndan mansworan ond morthorwyrhtan, ond her syndan myltestran ond bearnmyrthran ond fule forlegene horingas manege, ond her syndan wiccan ond waelcyrian, ond her syndan ryperas ond reaferas ond worolstruderas, ond, hraedest is to cwethenne, mana ond misdaeda ungerim ealra.

إن ما يعنينا هنا هو النثر الأدبي لأن إيقاع النثر غير الأدبي سيكون موضوعنا في قسم لاحق من هذه المحاولة. فالميل إلى كتابة الجمل الطويلة المكونة من تعبيرات قصيرة وأشباه جمل معطوفة بعضها على بعض وإلى التكرار التأكيدي إلى جانب الايقاع المندفع في خط واحد، وإلى الهجاء القاسي، وإلى القوائم التي تعدد الأشياء حتى تأتي عليها كلها، وإلى التعبير عن عملية التفكير أوحركته بدلاً من استخدام النظام المنطقي للكلمات الذي تمليه الأفكار الناضجة ـ كل هذه الأمور من علائم نغم النثر. ولقد كان رابليه واحداً من أعظم أساتذة النغم في النثر: فحفلة الشراب المدهشة في الفصل الخامس من الكتاب الأول تبدو لي موسيقية بالمعنى الفني للكلمة، فكأنه جانيكان وقد وضعت له كلمات* ـ إن صح التعبير. أما في اللغة الانكليزية فهناك بيرتن الذي يقال انه كان يسلي نفسه بالذهاب إلى حانة ايزيس للاستماع إلى البحارة وهم يتكلمون

* يعكس فراي هنا التعبير المعتاد set to music أي لحن الكلمات، فيقول إن ما فعله رابلية هو كما لو أنه أخذ ألحان جانيكان ووضع لها كلمات. وكليمان جانيكان، موسيقار فرنسي كان معاصراً لرابليه (١٤٩٤ ـ ١٥٥٣).

ويشتمون. ولربما كانت زياراته لتلك الحانة ذات أسباب مهنية لأن مميزات أسلوبه هي في جوهرها مميزات الشتم الناجح: بما فيها من إحساس راقص بالايقاع وولع بالهجاء المقذع وبالقوائم التي تعدد الأشياء، وبثروتها التي لا تنضب من المفردات، وبميلها إلى التفكير بوحدات قصيرة تعتمد النبر، وبمعرفتها الموسوعية بالموضوعين المتصلين بالشتائم: اللاهوت والصحة الشخصية. ان كل هذه الخصائص، باستثناء الأخيرة، خصائص موسيقية.

وعندما يبلغ نثر ملتن أفضل مستوياته فانه يكون ـ مثل شعره ـ مليئاً «بالمتع الموسيقية الحقيقية»، ولكن من نوع مختلف تماماً. فجمله الطويلة بتعابيرها الصارخة القصيرة، وبتنويعاتها في السرعة التي تقرأ بها وحداتها الداخلية، وبسلاسل نعوتها المشحونة بالعاطفة، وبخواتيمها التي تشبه الخواتيم البيتهوفنية المدوية كلها من خصائص ذلك النثر. أما ستيرن فهو أكبر أساتذة النغم النثري قبل ظهور أساليب «تيار الوعي» التي قصد منها تصوير التفكير أثناء حدوثه في أيامنا هذه. وهذا الأسلوب يتخذ عند بروست شكل الغَزْل الفاغنري للموتيفات الدالّة. ويعطي التدفق الكلامي المتعمد عند غرترود ستاين للكلمات شيئاً من قدرة الموسيقى على التكرار. ولكن لا شك ان جويس هو الذي قام بأعقد التجارب النغمية، ومشهد الحانة في يولسيس (وهو المشهد الذي أعطاه سْتيوَرْت غِلْبَرت اسم «السرينات» في كتابه عن الرواية) قد يبدو كلعب البهلوانات ولكنه دليل جيد على ان أساليب النثر التي بحثناها للتو ذات شبه بالموسيقى ليس من صنع الخيال فقط. وقد قبل هذا الشبه ونَدّمْ لويس مثلاً الذي أراد لكتابه **رجال بلا فن** ان يكون بياناً لصالح المنظر. ولقد نجد هنا أو هناك ميلاً نحو النغم حتى عند كتاب هم عادة غير موسيقيين. فعندما نصادف في بلاغة كتاب **الخياط وقد خيط** [لكارلايل] على سبيل المثال قطعة مثل

From amid these confused masses of Eulogy and Elegy, with their mad Petrarchan and Werterean ware lying madly scattered among all sorts of quite extraneous matter

فاننا ندرك أن بعض حيل اليوفوية تستعمل للنّبر الخطّي بدلاً من الموازنة المتوازية كما كانت ستكون عليه الحال في اليوفوية الحقيقية.

والكُتّاب الذين يغلب ان يُدْعَوا كتاباً موسيقيين بالمعنى العاطفي المائع في النثر، كما في الشعر، هم عادة أبعدهم عن الموسيقى الحقيقية. فالميل نحو المنظر عند دي كْونسي وبيتر ورسْكن وموريسْ إن شئنا ذكر عدد من الكتاب دون تعيين، كثيراً ما يضمُّ ميلاً لتفصيل الوصف التصويري وتشبيهات تزيينية طويلة، ولكن الاتجاه الثاني لا يحدد الاتجاه الأول: إذ لا يمكننا الحكم على قيمة الأسلوب عن طريق اختيار الموضوع. ذلك ان الفرق الحقيقي هو في كيفية تصور الجملة. فالجمل الطويلة في روايات هنري جيمس المتأخرة جمل ضامّة: وكل الجمل المعترضة والتعبيرات المضافة لتحديد المعاني تدخل في هذه الجمل الضامة لتشكل نسقاً، بحيث ننتهي بعد ان تقول الجملة كل ما تريد ان تقوله نقطة بعد أخرى لا إلى الحصول على صورة خطية لعملية التفكير بل إلى إدراك متزامن لكل هذه النقاط. وما يُفَسَّرُ يُقَلَّبُ من كافة وجوهه وينظر في كل ناحية فيه، لكنه موجود هناك منذ البداية. كذلك صمم كونراد الخلخلة في سرده ـ بحيث يتحرك نحو الأمام ونحو الخلف، كما قال ـ لكي يحول انتباهنا من الاستماع إلى القصة إلى النظر في الموقف المركزي. ويضم تعبيره «لكي أجعلكم ترون بالدرجة الأولى» كناية بصرية حافظت على معظم المعنى الأصلي [لأن الرؤية تعني الفهم]. أما في ترسترام شاندي فان خلخلة السرد ذات أثرٍ معاكس: إذ انها تحوّل انتباهنا من النظر في الموقف الخارجي إلى الاستماع إلى عملية بزوغها في ذهن الكاتب.

وبما أن النثر وسيلة تعبيرية شفافة فان عدد الناثرين الذين يظهرون ميلاً واضحاً نحو هذا الجانب أو ذاك قليل نسبياً. وبشكل عام فاننا حين يشتد الاحساس لدينا **بالأسلوب** المتميز أو بالمميزات البلاغية للبنية اللفظية فأغلب الظن أننا اما إزاء **النغم** أو المنظر. فبراون وجرمي تيلر يميلان نحو المنظر بقدر ما يميل بيرتن وملتن نحو النغم. والتعليق الذي تقوله شخصية من شخصيات أو. هنري في إحدى أقاصيصه عن تيلر («لماذا لا

يكتب أحدهم كلمات لها؟» يشير إلى شيء شبيه لا بالموسيقى ولكن بالانساق الصوتية التي نجدها عادة عن تنسن.

ولـربما جاز لنا الآن ان نعمم فنقول ان ثقل التأثير الكلاسيكي [يقصد اليوناني والروماني] يقع إلى جانب المنظر، والسبب هو ان اللغة المُعْرّبة تسمح بحرية أكبر في نظم الكلام مما تسمح بها اللغة الانكيزية الحديثة او اللغة الفرنسية، ولذا فان المرء يميل إلى اعتبار الجملة ضامة لكل عناصرها في الوقت ذاته. ونحن نشعر حتى عند كيكرو، الـذي كان خطيباً، بالتـوازن، والتوازن يعني تحييد الحركة الخطية. اما في اللاتينية المتأخرة فقد أخذ نوع جديد من الدفع الخطي بالظهور وصرنا نشعر بالقرب من المدنية التيوتونية الجديدة بأسطرها المقفاة في بدايات الكلمات وبدايات الموسيقى القائمة على النبر. وهكذا نجد عند كاسيودورس[٧٣] ان الكلمات الثيمية والنبرات التي تقع على أحرف متماثلة تتصادى وتتجاوب مع بعضها البعض من خلال جمله المنتفخة:

Hinc etiam appellatam aestimamus chordam, quod facile corda moveat: ubi tenta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vicina chordo pulsata alteram faciat sponte contremiscere, quam nullam contigit attigisse.

## إيقاع اللّيـــاقة: الدرامـــا

نحن نحسّ أن كل البنى الأدبية تملك خاصية قد ندعوها الشخصية الكلامية او الصوت الناطق ـ وهي خاصية تختلف عن الخطاب المباشر نوعاً ما رغم اتصالها به. وعندما نحس ان هذه الخاصية هي صوت المؤلف ذاته فاننا ندعوها الاسلوب: والقول المأثور «ان الاسلوب هو الانسان» قول يقبله الجميع. ويقوم مفهوم الأسلوب على كون كل كاتب له إيقاعه الخاص يتميز يه كما يتميز بخط يده، وله صوره الخاصة التي تتراوح ما بين تفضيله لبعض أحرف العلة والأحرف الساكنة إلى انشغاله بنموذجين أو ثلاث من النماذج العليا، والأسلوب موجود في كل الأدب بطبيعة الحال، ولكنه يرى على أنقى صوره في النثر الثيمي. فالأسلوب هو الاصطلاح الأدبي الأول الذي يطلق على أعمال

نثرية تصنف عموماً بأنها غير أدبية. وقد حصل الأسلوب على أجمل عصوره في الفترة المتأخرة من العهد الفكتوري عندما كانت الصلة الرئيسة بين الكتابة والشخصية مبدأ أساسياً من مباديء النقد الأدبي.

أما في الرواية فنحس أن المشكلة أعقد من ذلك: فالحوار لا بد أن يجري بصوت الشخصيات الداخلية لا بصوت المؤلف، ويكون الحوار والسرد من البعد بعضهما عن بعض بحيث يقسمان الرواية إلى لغتين مختلفتين. ونعرف ملاءمة الأسلوب للشخصية الداخلية أو للموضوع الداخلي باللياقة decorum او مناسبة الأسلوب للمضمون. واللياقة بشكل عام هي صوت الشاعر التشخيصي ethical، هي تعديل صوته ليتفق مع صوت الشخصية اومع نغمة الكلام التي يتطلبها الموضوع أو الحالة النفسية. وبما أن الأسلوب يكون أنقى ما يكون في النثر الفكري لذا تكون اللياقة أنقى ما تكون في الدراما حيث لا يظهر المؤلف بشخصه. وقد نصف الدراما من موقفنا الراهن هذا بأنها خطاب أو قصة امتصتها اللياقة.

والدراما محاكاة للحوار أو الحديث، ومن الواضح أن بلاغة الحديث يجب أن تكون سيالة. وهي قد تتراوح ما بين الخطبة المعدة وبين المشاكسة الكلامية التي يدعونها stichomythia *، والتي تقوم عادة على أساس من الكلام الموزون. وعلى هذه البلاغة ان تحل الإشكال المزدوج، ألا وهو التعبير عن شخصية المتكلم وإيقاعات كلامه وملاءمة كل ذلك في الوقت نفسه للموقف الذي تجد الشخصية نفسها فيه وتحويره ليناسب الحالات النفسية التي تكون الشخصيات الأخرى عليها. ولقد كان مركز الثقل - إن صح التعبير - في الدراما الاليزابيثية يقع في مكان ما بين الخطاب الشعري وبين النثر بحيث كان ينتقل من هذا إلى ذاك حسب متطلبات اللياقة التي كانت في معظمها تنحصر في المكانة الاجتماعية للشخصية وفي نوع المسرحية. فالكوميديا والطبقات الدنيا تميل نحو

---

* هذا مصطلح من مصطلحات المسرح اليوناني يعني التناوب في الكلام بين شخصيتين في مشهد متوتر، بحيث يقول كل منهما بيتاً يجيب عليه الآخر ببيت مثله.

النثر، وصار كل من الكوميديا والنثر في القرون التالية، بعد أن أزاحت القصة الخطاب من طريقهـا، من القدرة على التحور لملاءمة الظروف الجديدة ما افتقر لها الخطاب الشعري والمأساة افتقاراً واضحاً.

لكن تبقى هناك حتى في الكوميديا النثرية، حيث اختفى إلى حد كبير أسلوب البلاغة الفخيم الذي تتطلبه شخصيات الطبقة الحاكمة، تبقى المشكلة الفنية الخاصة بالتعبير في النثر عن تلك الخصائص التي كانت المسرحية الشعرية قادرة على التعبير عنها شعراً: خصائص مثل العزة والعاطفة المشبوبة والصور اللماحة (التي ربما كانت أهم هذه الخصـائص) والأسى العميق. وغـالبـاً ما تستجيب الكـوميديا النثـرية لمثل هذه المتطلبات باللجوء إلى أسلوب نثري يتصف بالايجاز البليغ والأناقة يعود إلى الظهور فيه شيء من تقابلات النثر البلاغي وتكراراته. ويكاد معظم كتاب الكوميديا الانكليزية الكبار من كونغريف إلى أوكيسي أن يكونوا آيرلنديين، ولقد عمَّر التراث البلاغي في آيرلندة فترة أطول مما في سواها. كما ان النثر الدرامي عند سنغ يرقى إلى مرتبة التأنق الأدبي،[٧٤] حتى عنـدمـا ينجـح في التعبير الصـادق عن الايقاعات المحكية لدى فلاحي آيرلندة. اما الايقاعات الشعرية لدى براوننغ في القرن التاسع عشر ولدى إليوت و[كرستوفر] فراي في قرننا هذا فيبدو في المقابل انها تقف على الهوة الفاصلة بين الخطاب والنثر بعناء أقل. ويتساءل المرء عما إذا لم يكن شو قد أصاب حينما قال ان كتابة المسرحية باستعمال الشعر المرسل أسهل من كتابتها بالنثر. ففي تلك الحالة يكون الشعور بثقل الكثير من المسرحيات الشعرية الحديثة وببعدها عما هو طبيعي نتيجة لمحاولة الكتابة بنوع غير مناسب من البلاغة، بلاغة ابتعدت بعداً كبيراً عن ايقاعات الحديث الطبيعية بشكل لم تفعله الدراما الاليزابيثية إلا نادراً مهما بلغ من عنايتها بالتنميط.

لم تجتذب محاولة إيجاد أشكال شعرية للتعبير عن إيقاعات الحديث كثيراً من الـرومـانسيين أو الفكتـوريين. وما أكثر ما نصح دارسو اللغة الانكليزية ـ على طريقة الـرومانسيين ـ باستخدام اكبر عدد ممكن من الكلمات الوطنية [أي الأنغلوسكسونية]

القصيرة بحجـة أنها تجعل مفردات الكاتب ألصق بالعالم المحسوس، لكن الأسلوب الذي يقوم على الكلمات الوطنية البسيطة يمكن أن يتحول إلى أسلوب بالغ الاصطناع. ولقد كان ساميول جونسن حتى في أسوأ حالاته أقرب إلى اللغة المحكية ولغة الحديث بالمقارنة مع قصة من قصص وليم موريسْ الرومانسية. والانكليزية الفصيحة التي يتكلمها المثقفـون هذه الأيام، بما تضمه من كلمات مجردة طويلة ومصطلحات فنية وبنبرات كلماتها القصيرة الثقيلة، هي ضجيج متعدد المقاطع*، وتناسب النثر أكثر مما تناسب الشعـر. وتمثـل كتب بليك النبـوية احـــد الجهود القليلة الناجحة لمعالجة إيقاع الحديث شعراً، وبلغ من نجاحها أن العديد من النقاد ما يزالون يتساءلون عما إذا كانت تلك الكتب «شعراً حقيقياً». ولقد نقارن وجهة نظر بليك التي تقول ان الحاجة تدعو إلى استعمال بيت شعري أطول من البيت ذي التفاعيل الخمس للتعبير عن لغة المثقفين المحكية شعراً بتجارب كلَفْ** وبْرِجز*** التي استعملا فيها أبياتاً سداسية التفاعيل، وهي الأبيات التي حاولا فيها التعبير عن ذلك النوع من الايقاع، مع أننا نحس ـ في حالة كلَفْ على الاقل ـ بأن الإلتزام الشديد بالوزن يؤدي إلى خضخضة النبر صعوداً ونزولاً. أما الايقاع الشعري الذي نجده في حفلة الكوكتيل والذي ينبيء بشكل واضح بظهور مركز ثقل إيقاعي جديد يقع ما بين الشعر والنثر في الكلام الحديث فيعيدنا إلى إيقاع قريب جداً من الأبيات رباعية النبرات القديمة. ولعل ما يحصل هنا هو أن البيت ذا الضربات الست أو السبع أخذ ينقسم إلى بيتين ليلائم الحوار المحكي.

أمـا مسألة النغم والمنظر في الدراما فأمرها بسيط: فالنغم موسيقى حقيقية بينما المنظر مناظر مرئية وأزياء.

---

* الكلمـات ذات المقـاطـع المتعددة في الانكليزية غالباً ما استعيرت من اللغات الأجنبية، خاصة اللاتينية واليونانية، وهي غالباً ما تكون دليلاً على المستوى الثقافي.

** آرثر هيو كْلَفْ (١٨١٩ ـ ١٨٦١) من شعراء الطبقة الثانية الفكتوريين. وربما كانت القصيدة التي يشير لها فراي هي كوخ توبرنا فولخ The Bothie of Tober-na-Vuolich.

*** روبرت برجز (١٨٤٤ ـ ١٩٣٠)، درس الطب ومارسه، ثم تفرغ للشعر والدراسات الأدبية. شغل منصب شاعر البلاط. وربما كانت القصيدة التي يشير إليها فراي هي عهد الجمال The Testament of Beauty.

## إيقاع الارتباط: القصيدة الغنائية

يبدو أن كل نوع من الأنواع الأدبية في سلسلة الأنماط التاريخية يرتفع بدوره ليصل إلى درجة من درجات الهيمنة. فالأسطورة والرومانس يعبران عن نفسيهما بواسطة الخطاب بالدرجة الأولى، وفي النمط الحكائي الأعلى يدفع ظهور وعي قومي جديد وازدياد البلاغة الدنيوية دراما المسرح القائم إلى المقدمة. أما النمط الأدنى فيأتي معه بالقصص وبالاستعمال المتزايد للنثر الذي تنتهي إيقاعاته بالتأثير على الشعر. ونظرية وردزورث التي تقول إن الشعر والنثر متطابقان في عبارتهما lexis إذا ضربنا صفحاً عن الوزن هي بمثابة البيان الذي يعبر عن وجهة نظر أدب النمط الأدنى. والقصيدة الغنائية هي النوع الأدبي الذي يدير فيه الشاعر ظهره للجمهور، شأنه شأن الكاتب الساخر. وهي كذلك النوع الذي يظهر بوضوح شديد اللب الافتراضي للأدب؛ أي السرد والمعنى من زاويتيهما الحرفيتين بوصفهما نظماً للمفردات ووضعاً للكلمات في أنساق. والظاهر أن هناك صلة وثيقة خاصة بين القصيدة الغنائية بوصفها نوعاً أدبياً وبين النمط الساخر والمستوى الحرفي من مستويات المعاني.

فلنأخذ بيتاً عشوائياً من الشعر، وليكن مطلع القطعة العظيمة التي يقولها كلوديو في **الصاع بالصاع**:

Ay, but to die, and go we know not where:

(بلى، ولكن أن نموت، ونذهب إلى حيث لا ندري). بوسعنا ـ طبعاً ـ أن نسمع الايقاع الوزني، وهو بيت إيامبي خماسي التفاعيل يُنْطَقُ على أنه بيت ذو نبرات أربع. وبوسعنا أن نسمع الإيقاع السيمائي أو النثري، كما نسمع ما قد ندعوه بإيقاع اللياقة، وهو التمثيل اللفظي لرعب رجل يواجه الموت. لكننا نستطيع أيضاً ـ إذا أصغينا جيداً لهذا البيت ـ أن نتبين إيقاعاً آخر فيه؛ إيقاعاً نبوياً، تأملياً، مصطرباً، متقطعاً لا نتوقعه وهو يبرغ من تصادفات النسق الصوتي:

Ay:
But to die . .
and go
we know
not where . . .

ومثلما أن الإيقاع السيمائي هو بداية النثر وأن الإيقاع الوزني هو بداية الخطاب، فإن هذا الإيقاع النبوي يبدو أنه البداية الغالبة في القصائد الغنائية. ويقع مركز الثقل في بداية النثر في العقل الواعي؛ فالكاتب الذي يكتب كتابة فكرية يكتب بعناية، والناثر الأدبي يحاكي عملية التأمل والكتابة المتأنية. واختيار وزن من الأوزان في الخطاب الشعري يفرض نوعاً من التنظيم البلاغي، ويطور الشاعر مهارة تكمن تحت مستوى الوعي وتضحي في متناوله بحكم اعتياده التفكير بهذا الوزن، فيتحرر بذلك لعمل أشياء أخرى كسرد القصص أو شرح الأفكار أو إجراء التحويرات المختلفة التي تتطلبها اللياقة. وليست أي من هذه الأمور كافية لأن توصلنا إلى ما نعتبره عادة الخلق الشعري، وهو عملية ترابطية بلاغية يقع معظمها تحت مستوى الوعي، وتتكون من خليط من التوريات والأواصر الصوتية والأواصر المعنوية الغامضة والأواصر التي تنتمي إلى الذاكرة بما يشبه الحلم. ويظهر من هذا الخليط ذلك الاتحاد الغنائي المتميز للصوت والمعنى. والترابط اللفظي يخضع ـ كما في الحلم ـ إلى رقيب قد ندعوه «مبدأ الاتساق الفكري» وهو ضرورة التشكُّل على هيئة يقبلها وعي الشاعر وقارئه المستيقظ والتكيُّف لنظام الإشارات الناقلة للمعنى الذي تستخدمه اللغة التأكيدية بحيث يمكن وصول تلك الإشارات أو توصيلها إلى ذلك الوعي. ولكن الإيقاع الترابطي يبدو أنه يحتفظ بصلة ما بالحلم تشبه صلة الدراما بالطقوس. وهذا الإيقاع الترابطي، شأنه شأن غيره من الإيقاعات، يمكن أن نجده في كل أنواع الكتابة. فالشكل الطباعي الذي أعاد فيه ييتس ترتيب بعض نثر بيتر في بداية **كتاب أوكسفرد للشعر الحديث** يوضح كيف يمكن استخلاصة من النثر.

إن أشد الوحدات طبيعية في القصيدة الغنائية هو المقطع الذي يشكل وحدة منفصلة. وكانت معظم القصائد الغنائية في العصور السالفة تنحو إلى الانتظام في أنساقها المقطعية، عاكسة بذلك أهمية الخطاب. والخطاب المقطعي، كذلك الذي نجده في قصص العصور الوسطى الرومانسية، أقرب في العادة إلى جوِّ عالم الحلم من الخطاب الخطي. وعندما ظهرت الحركة الرومانسية صار الناس يشعرون أن «صوت الشعور الصادق»(٧٥) غير منتظم الإيقاعات بحيث لا يمكن التنبؤ بها [أو استباقها]. وأكد

بو في «المبدأ الشعري» أن الشعر في جوهره نبوي متقطع وأن الشعريَّ هو الغنائيُّ وأن الخطاب الشعري يتكون في الواقع من مقاطع غنائية ربط بعضها ببعض بواسطة نثر منظوم. ويشكل هذا بياناً يعبر عن موقف العصر الساخر مثلما كانت مقدمة وردزورث بياناً عبر عن موقف النمط الأدنى، وهو بيان أعلن بو بواسطته عن وصول مرحلة ثالثة من مراحل التجريب الفني في الأدب الانكليزي صار فيه الهدف تحرير الإيقاع المميِّز للقصيدة الغنائية. والهدف من الشعر «الحر» ليس مجرد التمرد على الوزن وتقاليد الخطاب بل التعبير عن إيقاعٍ مستقلٍّ يختلف عن الكلام الموزون بقدر ما يختلف عن النثر. وإذا ما رفضنا الاعتراف بهذا الإيقاع الثالث فاننا سنعجز عن الرد على الاعتراض الساذج الذي يقول إن الشعر عندما يفقد الأوزان المنتظمة يتحول إلى نثر.

لم يكن قصد إملي دكنسن من تراخيها في ضبط قوافيها وييتس من خلخلة البنية المقطعية في شعره الإمعان في جعل الأنساق الوزنية غير منتظمة بل جعل الإيقاع الغنائي أدق. وكان إيقاع النبر sprung rhythm * الذي تحدَّث عنه هوبكنز ومارسه من قوة الصلة بالشعر الغنائي ما للإيقاع الجاري من صلة بالخطاب. ونظريات باوند وأساليبه الشعرية منذ قصائدة الإيماجية المبكّرة إلى التجميع المتقطع الذي نجده في أنشاده (مع ما سبقه من تجارب فرنسية وانكليزية لتجزئة الخطاب أو تحويله إلى الشعر الغنائي على مدى نصف قرن من الزمان) نظريات وأساليب تشكّل القصيدة الغنائية مركزها. والتحليل البلاغي الذي يقوم على الغموض في النقد الجديد نقد يشكل الشعر الغنائي مركز اهتمامه، وهو نقد ينحو إلى استخلاص الإيقاع الغنائي من كل الأنواع الأدبية بشكل صريح في كثير من الأحيان. ويعتبر هذا النقد أن أشد شعراء القرن العشرين تقدماً وأجدرهم بالإعجاب هم أولئك الذين تمكنوا من سحر اللغة اللماحة التأملية التي تتصادى معانيها ودلالاتها لتصب فيها هي لا لتأخذ القاريء إلى عالم آخر خارجها، ذلك السحر الذي يتميز به الإيقاع الغنائي المتحرر. وقد غدا الإيقاع الترابطي في مسيرة

* هو إيقاع يحسب عدد النبرات في البيت الواحد بغض النظر عن عدد المقاطع غير المنبورة.

التطور هذه أكثر مرونة فتحول عن أساسه الرومانسي في الأسلوب إلى نوع جديد من اللياقة التي تخضع لاعتبارات ذاتية.

إن ارتباطات الشعر الغنائي التقليدية هي بالدرجة الأولى مع الموسيقى. فقد تحدث اليونانيون عن القصائد الغنائية بوصفها ta mele ، وهو ما يترجمونه عادة بـ «قصائد للغناء». أما في عصر النهضة فقد ارتبطت القصائد الغنائية بالقيثارة او العود، وشددت مقالة بو التي أشرنا لها قبل قليل على أهمية الموسيقى في الشعر بوصفها عنصراً يعطي له من القوة ما يفتقر إليه من حيث الدقة. لكن يجب أن لا ننسى أن القصيدة عندما «تغنى»، بالمعنى الموسيقى الحديث على الأقل، فإن نظامها الايقاعي تستولي عليه الموسيقى. وكلمات القصيدة الغنائية التي «تصلح للغناء» هي في العادة كلمات تقليدية باهتة، والأغنية الحديثة تسير وفق نظام التنويع في النبر في الموسيقى دون أن يبقى فيها شيء تقريباً من التنويع في الطبقة الصوتية الذي تتميز به سيطرة الشعر على الموسيقى. ولذا فإننا نحصل على انطباع أفضل عن القصيدة الغنائية إذا ما ترجمنا ta mele بـ «قصائد للتنغيم» لأن التنغيم أو ما دعاه ييتس بالتجويد يعني التأكيد على الكلمات بوصفها كلمات. والشعراء المحدثون الذين يريدون أن تنغّم قصائدهم على شاكلة ييتس كثيراً ما يكونون أقلهم ثقة بجدوى تلحينها.

إن تاريخ الموسيقى يظهر ميلاً متكرراً إلى تطوير بنى مرافقة معقدة تكاد تقضي على الكلمات في الموسيقى التي يرافقها غناء. كما كان هناك ميل متكرر لاصلاح البنى الموسيقية وتبسيطها من أجل إعطاء الكلمات مكانة أبرز. وكان ذلك أحياناً بسبب الضغوط الدينية، ولكن المؤثرات الأدبية كان لها دورها هي أيضاً. ولقد نمثل بالمادريغال* على أنها القصيدة التي وصلت آخر ما يمكن أن يصله الشعر في خضوعه للموسيقى. فالإيقاع الشعري في المادريغال يختفي مع تلاقف الأصوات المختلفة للكلمات والصور الكلامية يجري التعبير عنها بما يوصف عادة بالموسيقى المبرمجة. وقد

* ضرب من الغناء تتناوب فيه الأصوات أو الآلات، ويكثر فيه التنويع والمصاحبات اللحنية بطبقات صوتية مختلفة.

نجد مقاطع طويلة تملأها كلمات لا معنى لها، وقد نجد مجموعة كاملة عنوانها الفرعي هو «تصلح للأصوات البشرية أو آلات الفيولا» مما يدل على إمكانية الاستغناء عن الكلمات تماماً. ومن الممكن رؤية استياء الشعراء من طحن كلماتهم على هذه الشاكلة بما قدموه من مؤازرة لأسلوب القرن السابع عشر الذي فصل الكلمات ووضعها على خط لحني واحد، وهو الأسلوب الذي جعل الأوبرا شيئاً ممكناً. ولا شك أن هذا يقربنا من الشعر مع أن الموسيقى تظل مسيطرة في الإيقاع. ولكن كلما اقترب الملحن من تأكيد الإيقاع اللفظي في القصيدة اقترب من التنغيم الذي هو الأساس الايقاعي الفعلي للشعر الغنائي. ولقد قام هنري لوز Lawes ببعض التجارب بهذا الاتجاه حاز بسببها على استحسان ملتن، والإعجاب الذي أبداه العديد من الشعراء الرمزيين بفاغنر كان مردُّه شعورهم (الخاطيء جداً) بأنه كان يحاول مطابقة إيقاع الموسيقى مع إيقاع الشعر أو أن يربط بينهما على الأقل.

أما وقد نظرنا في الموسيقى على أحد طرفي الشعر الغنائي وفي التجويد الذي يشدد على الألفاظ الخالصة في المنطقة الوسطى منه، فإنه بوسعنا الآن أن ننظر في صلة الشعر الغنائي بالرسم على الطرف الآخر، وهي صلة لا تقل عن صلة الشعر بالموسيقى من حيث الأهمية. هنالك شيء من ذلك في الشكل الطباعي الذي تأخذه القصيدة الغنائية على الصفحة المطبوعة حيث تُلْمَحُ مثلما قد تُسْمَع*. فترتيب المقاطع والأبيات يعطي نسقاً مرئياً للقصيدة الغنائية يختلف عن النسق الذي يتخذه الخطاب تمام الاختلاف، حيث تكون الأسطر متساوية في الطول تقريباً، مثلما يختلف عن النثر بطبيعة الحال. ومهما يكن من أمر فان هناك آلاف القصائد الغنائية التي يبلغ من تركيزها على الصور البصرية ما يبيح لنا أن نقول عنها إنها صوّرت [على غرار قولنا إنها لُحِّنت]. ففي

* كتب الفيلسوف جون ستورت مل مقالة نقدية متميزة قال فيها إن الشاعر الشاعر يغني لنفسه، أما نحن فيصدف أن نسمعه وهو يغني، فكأننا ننصت إليه من خلف الباب. ويلمح فراي هنا إلى هذه المقولة ويطورها إلى عملية رؤيتنا للقصيدة المطبوعة. فالقصيدة الغنائية ـ بوصفها قصيدة غنائية ـ تشكل رؤيتها صدفة تشبه صدفة سماعها من خلف باب الشاعر.

قصيدة الشعار emblem * تظهر صورة فعلية. وكان للشاعر الرسام بليك، الذي تنتمي قصائده الغنائية المحفورة على لوحات نحاسية إلى تراث قصيدة الشعار، دور في تاريخ القصيدة الغنائية يشبه الدور الذي لعبة الشاعران الملحّنان كامبْيُن ودولَنْد من الطرف الموسيقي. كما ركزت الحركة المعروفة باسم الحركة الإيماجية تركيزاً شديداً على عنصر الصورة في القصيدة الغنائية، والعديد من القصائد الايماجية تكاد أن تكون سلسلة من التعليقات اللفظية على صور غير مرئية.

وعندما ننظر إلى «شعاراتٍ» من نوع «الهيكل» و«أجنحة الفصح» لهربرت حيث يعبّر شكلُ الأبيات عن الصورة التي تتحدث عنها القصيدة فإننا نقترب من الحدود التصويرية التي يمكن أن يأخذنا إليها الشعر الغنائي. فاستحواذ الصور على الكلمات الذي يشبه استحواذ الموسيقى على الكلمات في المادريغال هو نوع من الكتابة بالصور الذي نجده أشيع ما يكون في الصفحات الكوميدية من المجلات والجرائد وفي صور الكاريكاتير مع ما يرافقها من تعليقات لفظية، وفي الملصقات وغيرها من الأشكال الرمزية. وهناك مرحلة أخرى من مراحل هذا الاستحواذ نجدها في **سيرة حياة العربيد** Rake's Progress لهوغارث، وفي ما يماثلها من مُسَلْسَلات الصور التي تروي قصة، وفي صور صندوق العجب الشرقي، وفي الروايات المشكلة من رسومات محفورة على الخشب والتي تظهر بين الفترة والأخرى. والترتيب التصويري للأساس المرئي من الأدب، أقصد الكتابة الألفبائية، حظي بوجود متقطع تراوح ما بين الأحرف الكبيرة في المخطوطات المزينة** إلى التجارب السريالية التي استخدمت الكولاّج (اللّصق) ولم تكن ذات قيمة أدبية تذكر. لكن قيمتها كانت ستزداد لو أن كتابتّنا بقيت في مرحلتها الهيروغليفية لأن الرسم والكتابة في الرموز الهيروغليفية فن واحد. وكنا قد ألمحنا فيما سبق إلى مقارنة باوند بين القصيدة الغنائية الإيماجية وبين الإديوغرام الصيني.

---

* الشعار: العَلامَة في الحرب وغيرها (اللسان). وقصيدة الشعار قصيدة قصيرة تدل على فكرة معينة غالباً ما يرمز لها بصورة (هي في الأصل الشعار) وقول مأثور يرافقان القصيدة.

** كانت المخطوطات المزينة تتفنن في إبراز الحرف الأول من الفقرة أو الفصل.

ينبغي أن نتوقع من القرن الماضي أن يقول الكثير عن علاقة الشعر بالموسيقى من ناحية وعن علاقته بالرسم من الناحية الثانية. والواقع هو أن محاولات تقريب الكلمات إلى إيقاع الموسيقى المتكرر والأوضح أو إلى سكون الرسم الأشد تركيزاً قدر المستطاع تشكّل الجانب الأعظم مما يدعى عادة بالكتابة التجريبية. لكن تفكيرنا سيتضح أكثر لو أن هذه التطورات اعتبرت محاولات استكشافية من جانبين لمرحلة واحدة من مراحل البلاغة لا اتجاهات جديدة تنبيء بتقدم عام في وسائل التعبير الفنية على كل الجبهات، وذلك بالاستناد على قياس خاطيء مع العلم. أما الحركة المعاكسة لوهم التقدم ذاته فتعطينا الغضب الأخلاقي الذي يتحدث عن «الانحلال» decadence *. ومن المسائل التي لم يكتب عنها الكثير بعد[٧٦] المدى الذي يمكن فيه للشعر أن يختفي - إن صح التعبير - في الرسم أو في الموسيقى وأن يعود بايقاع مختلف. لقد حدث ذلك على سبيل المثال في ظهور الـ prosa ** من السّلسلة ... في الموسيقى القروسطية sequence ، وهو يحدث بطريـــقة أخرى عندما تصبح الأغنية مستودعاً إيقاعياً لعدد من القصائد الغنائية المختلفة.

لم يُعْطَ أي من عنصري الترابط غير الواعي اللذين يشكلان أساس النغم والمنظر الغنـائيين اسمـاً خاصاً به. وإذا ما اعتبر الاسمان التاليان مقبولين فسندعوهما الثغثغة والخـربشة***. وتنشأ عناصر القافية وتماثلُ أصواتِ حروفِ العِلّةِ وتقفيةُ أوائلِ الكلمات

---

* يشير فراي إلى الميل المألوف إلى المبالغة في قيمة التجارب الأدبية بحيث يعدها أصحابها كشفاً أو تقدماً (على غرار ما يحدث في العلم) ويعدها أعداؤها «انحلالاً» وانحداراً في المستوى (على غرار ما ظل يقال عن الشعر الحر في العالم العربي مثلاً) وكلمة decadence كانت من مصطلحات النقد في القرن الماضي تصف كل الخارجين عن المألوف في الأدب والفن (بغض النظر عن القيمة)، سواء من حيث المواضيع المتناولة أو من حيث أسلوب تناولها.

** يقول كتاب The Grove Concise Dictionary of Music إن ال prosa هي نص للسلسلة، يكتب باللاتينية عادة، وغالباً ما يكون في أزواج من «الأبيات» (سطران لكل سلسلة). وأقدم النصوص لم تكن موزونة ولا مقفاة، ثم صارت توزن وتقفى فيما بعد. والنقطة هنا هي أن ال prosa انبثقت عن موسيقى ال sequence . تماماً مثلما كتب العديد من الشعراء قصائد تغنى حسب لحن معروف.

*** الثغثغة (ثغغ) الكلام الذي لا نظام له (اللسان).
الخربشة: إفساد العمل والكتاب ونحوه؛ كتاب مخربش: مفسد (اللسان).

والتـوريةُ في الثغثغة من ترابط الأصوات. وما يعطي عملية الربط شكلها هو ما دعوناه بالمبادرة الإيقاعية مع أن هذه المبادرة في الشعر الحر تكون إحساساً بتردد الإيقاع ضمن مساحة تتحدد تدريجياً بأنها مساحة الشكل الحاوي. ونحن ندرك من التصحيحات التي يقوم بها الشعراء أن الإيقاع يسبق في العادة - إما في الإلهام أو الأهمية أو في كليهما - عملية اختيار الكلمات لملئه. وليست هذه الظاهرة مقصورة على الشعراء. ففي دفاتر بيتهوفن أيضاً غالباً ما نرى أنه كان يعرف أي إيقاع cadence يريد عند نقطة ما قبل أن يحقق التتـابع اللحني ليصلها. كما نستطيع أن نرى تطوراً مماثلاً عند الأطفال الذين يبدأون بثغثغة إيقاعية ثم يضعون الكلمات المناسبة اثناء مضيهم فيها. كما ترى العملية ذاتها في أهازيج الأطفال وأهازيج طلبة الكليات، وأغاني العمل، وما شابهها حيث يكون الإيقاع نبضاً جسمانياً قريباً من الرقص وكثيراً ما تملأه كلمات فارغة من المعنى. وأسبقية الإيقاع على المعنى هي خصيصة واضحة من خصائص الشعر الشعبي، ويصبح النظم كالمـوسيقى «خفيفـاً» كلما اكتسب النبر الإيقاعي الذي يذكّرنا بسير القطار فوق قضبان السكة الحديدية.

وعندما لا ترقى الثغثغة إلى مستوى الوعي فإنها تبقى على مستوى الترابط الذي لا سيطرة عليه. وهذا المستوى غالباً ما يكون هو الطريقة الأدبية لتصوير الجنون، وتظهر قصيدة سْمارْت «احتفلوا بالحَمَل» Jubilate Agno، التي تُعتبرُ أجزاء منها مختلّةً عقلياً، عملية الخلقِ في مرحلة التشكيل التي تلفت النظر:

For the power of some animal is predominant in every language.
For the power and spirit of a CAT is in the Greek.
For the sound of a cat is in the most useful preposition κατ' εὔ-
χεν . . .
For the Mouse (Mus) prevails in the Latin.
For edi-mus, bibi-mus, vivi-mus—ore-mus . . .
For two creatures the Bull & the Dog prevail in the English,
For all the words ending in ble are in the creature.
Invisi-ble, Incomprehensi-ble, ineffa-ble, A-ble . . .
For there are many words under Bull . . .
For Brook is under Bull. God be gracious to Lord Bolingbroke.

ومن الجائز أن مثل هذه البقبقة واللُّمَع التي تضيء في العقل إذ يضعها معاً تحدُث في كل أنواع التفكير الشعري. فالتوريات التي نجدها في هذه القطعة تبدو للقاريء مثيرة للاستغراب وللضحك في آن معاً، مما يتفق ورأي فرويد الذي يقول إن الألمعية* هي هروب الحافز من قبضة الرقيب. والحافز في عملية الإبداع هو الطاقة الخلاقة ذاتها والرقيب هو ما دعوناه بمبدأ المعقولية. والتورية هي واحدة من عناصر الإبداع اللفظي الأساسية، ولكن التورية حين تستعمل في الحديث تدير ظهرها لمعنى الحديث وتقيم بدلاً منه نسقاً قائماً بذاته من المعاني الصوتية اللفظية.

إن ثمة في التورية اتزاناً قلقاً بين الألمعية اللفظية والترديد الذي يخدّر العقل. وفي بيت بو الذي يقول:

"The viol, the violet and the vine,"

تلتحم صفتان متعارضتان. فالألمعية تجعلنا نضحك وهي تخاطب العقل اليقظ، أما الترديد بحدّ ذاته فيثير الإعجاب الذي يخلو من أي إحساس بالنكتة. والألمعية تشعر القاريء بالاستقلال بينما تستحوذ النبوءة عليه. وفي القصائد الحلمية مثل قصيدة العنقاء The Phoenix لآرثر بِنْسُنْ والقصائد التي يراد منها أن تصور الحلم أو حالات النعاس مثل قصيدة Pearl ** القروسطية ومثل الكثير من المقاطع الشعرية عند سبنسر وتِنِسُن فإننا نلاحظ إصراراً مماثلاً على الأنساق الصوتية المتكررة ذات التأثير المنوّم. ولو ضحكنا

---

* هذه أقرب كلمة وجدتها في العربية للتعبير عن كلمة wit الانكليزية يقول اللسان: «اليلمع والألمع والألمعي واليلمعي: الداهي الذي يتظنن الأمور فلا يحطيء، وقيل: هو الذكي المتوقد الحديد اللسان والقلب؛ قال الأزهري: الألمعي الخفيف الظريف» وكلها معان هي من صميم المفهوم الانكليزي الذي شغل النقاد في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

** قصيدة لا يعرف قائلها تعود إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، وبيرل هواسم طفلة المؤلف التي فقدها وهي في الثانية من عمرها.

على الألمعية التي يضمها بيت كبيت بو لأتلفنا سيطرة القصيدة السحرية علينا مع أن البيت ألمعي مثلما أن يقظة فنغن كتاب مضحك جداً رغم أنه لا يتخلى عن الجدية النبوية لعالم الحلم. ولقد تكون كلمة مثل vinolent * مدفونه في البيت يقصد منها أن تعبر عن كل شيء في بيت بو مرة واحدة. وفي القصة تبدي العملية الترابطية نفسها عادة بواسطة الأسماء التي يخترعها المؤلف لأشخاصه. فالليليبوتيون [في رحلات غلفر] و«إبنيزر سْكروج» [في قصة دكنز أهزوجة عيد الميلاد] أسمان يوحيان بالأقزام وبالبخل على التوالي لأن الأول يوحي بكلمة little (صغير) و puny (صغير، حقير) والثاني بـ squeeze (يعتصر) و screw (يشدّ البرغي) وربما بـ geezer (غريب الأطوار). وقد قال سبنسر إن أحد شخصياته سمّي مالفونت Malfont :

إما بسبب «الشرّ» [Mal] الذي ارتكبه هناك

أو لأنه كان يشبه رأس النبع [font] ؛

وهو ما يدل على أن المقطع الثاني من الكلمة يجب اشتقاقه من كلمتي fons [نبع] و fa-cere [يعمل]. وقد ندعو مثل هذا النوع من الترابط بالإشتقاق الشعري، وهو موضوع سنعود إليه فيما بعد.

كذلك نجد صفات الثغثغة في القرزمة doggerel ، وهو شعر يمثل عملية الإبداع قبل اكتمالها بسبب الافتقار إلى المهارة أو إلى الصبر مع أن الظروف النفسية هي على الضدّ مما اكتنف كتابة Jubilate Agno . وليست القرزمة شعراً يتصف بالغباء بالضرورة بل هو شعر يبدأ بالعقل الواعي ولكنه لم يدخل عملية الترابط. والمبادرة فيه نثرية ولكنه يحاول جعل نفسه موحياً بقوة الإرادة، وتظهر فيه الصعوبات ذاتها التي على الشعر العظيم أن يجتازها على المستوى غير الواعي. وبوسعنا أن نرى في القرزمة كيف تقحم الكلمات

---

* يقصد ان هذه الكلمة (وهي ليست من مفردات اللغة الانكليزية) تضم في ثناياها الكلمات الثلاث المذكورة في بيت بو وتعنيها كلها معاً (قارن: «المتشائل»).

لأنها تقفي أو تناسب الوزن، وكيف تُقْحَم الأفكار لأنها أوحت بهاكلمة قَفَّتْ، وهكذا. لكن القرزمة المقصودة لذاتها، كما نجد في Hudibras وقصائد الـ knittelvers* الألمانية، يمكن أن تكون مصدراً للهجاء البلاغي المدهش، مصدراً قد يحاكي الإبداع الشعري ذاته بقصد التهكم منه مثلما أن سوء استعمال الكلمات** هو محاكاة ساخرة للاشتقاق الشعري. والصعوبات التي تعترض طريق إعطاء النثر نفسه شيئاً من التركيز الترابطي الذي نجده في الشعر هائلة لم يجابهها الكثير من كتاب النثر باستثناء فلوبير وجويس مجابهة مستمرة لم تشبها التناقضات.

أما التخطيطات الأولية للتصميم اللفظي (وهو ما دعوناه بالخربشة) في عملية الإبداع فلا تكاد تنفصل عن الثغثغة الترابطية. فالشاعر يكتب الجمل المتقطعة في دفاتره لكي يستعملها فيما بعد؛ وقد «يفتح» الله عليه بالمقطع الأول ثم يجد أن عليه أن يصمم مقاطع أخرى لها نفس الشكل وأن عليه أن يستخدم كل الحنكة التي تتبعها فرويد في الأحلام لكي يضع الكلمات في أنساق. ويدل تعقد الأشكال التقليدية ـ كالسونيتة وقريباتها التي تقل عنها قدرة كالبالاد والفيلانيل والسِّسْتينا*** وما شابهها مع كل التقاليد الأخرى التي يبتكرها الشاعر الغنائي الفرد لنفسه ـ يدلُّ ذلك على بعد المبادرة الغنائية في الحقيقة عن كلّ ما يظن أنَّ «صرخة القلب»○ تعنيه. ومقالة بو عن قصيدة الغراب The Raven وصف بالغ الدقة لما صنعه في القصيدة، سواء أفعل ذلك على المستوى الذهني الواعي الذي تتحدث المقالة عنه أم لا، وتستبق هذه المقالة، هي ومقالة «المبدأ الشعري»، الوسائل الفنية لهذا النمط الأدبي الجديد.

---

* تعني هذه الكلمة «الشعر سيء الغزل»، أي القرزمة. وقد استعمل هذا النوع من الشعر كل من شلر وغوته لأغراض كوميدية.

** يكثر هذا النوع من سوء الاستعمال في مسرحيات شيكسبير ومعاصريه؛ وهناك شخصية في مسرحية الخصمان لشَرِدَن اسمها Mrs. Malaprop صارت مثلاً على هذه الظاهرة وصار اسمها اسماً لها.

*** هذه أنواع من الشعر (الفرنسي في الأصل) تتفاوت في درجة تعقيد قوافيها وأوزانها.

○ كثيراً ما نسمع أمثال هذه التعابير وصفاً للشعر، ومن الواضح أن الصنعة التي تدخل في تأليف الشعر (من النوع الذي ذكره فراي) تتنافى وصراخ القلوب أو ما دعاه وردزورث بالفيض التلقائي للعواطف الجيّاشة.

وقد نلاحظ أنه رغم ان القصائد الغنائية في كل العصور تخاطب الأذن بطبيعة الحال، إلا أن ظهور القصص والمطابع يؤدي إلى ازدياد الميل نحو مخاطبة الأذن من خلال العين، والانساق البصرية التي يصنعها إ[دْوَرْدْ] إ[يسْتْلِنْ] كَمِنْغْز* أمثلة قريبة المنال ولكنها ليست فريدة في بابها أبداً. وهناك قصيدة لماريان مور عنوانها Camellia Sabina (٧٧) تستخدم فقرة ذات أبيات ثمانية تقع فيها الكلمات المُقفّية في نهاية البيت الأول ونهاية البيت الثامن ومقطع الكلمة الثالث من البيت السابع. وأنا أشك كثيراً في قدرة أشد القراء انتباها على الإحساس بهذه القافية الأخيرة من مجرد سماع القصيدة وهي تقرأ بصوت عال. فالمرء يراها على الصفحة أولاً ثم يترجم البنية البصرية لكي تسمعها الأذن.

نصل الآن إلى مرحلة تمكّننا من التوصل إلى اصطلاحين أفضل من كلمتي الثغثغة والخربشة باعتبارهما أساسي النغم والمنظر على التوالي. فنقول إن أساس النغم هو الترنُّم charm أي الترديد المنوِّم الذي يخاطب الاستجابة الجسمانية اللاإرادية من خلال إيقاع الرقص النابض فيها؛ ولذا فإنه ليس بعيداً عن معنى السحر او القوة الجسمانية التي تصعب مقاومتها. وانحدار كلمة charm من carmen (أغنية) أمر تجدر ملاحظته. وتتميز الجُمَل السحرية charms بميزة يقلدها الأدب الشعبي في أغاني العمل من كل الأنواع، خاصة في أغاني تنويم الأطفال حيث يبيّن التكرار الوسنان الذي يسبب النعاس النسق النبوي أو الحُلُمي الذي يكمن تحتها بشكل واضح. والهجاء المقذع أو flyting، وهو المحاكاة الأدبية لِلّعن الذي يلقي بقوته السحرية على ضحاياه يستعمل نفس الأساليب الترديدية، ولكن لأغراض مغايرة، كما في هجاء كندي *Flyting with Kennedy* لدَنْبار:

Mauch mutton, byt buttoun, peilit gluttoun, air to Hilhous;
Rank beggar, ostir dregar, foule fleggar in the flet;

---

* يصعب أحيانا فصل قصائد كمنغز عن شكلها الذي تتخذه على الصفحة. وأبرز ما يلفت النظر في هذا الشعر تفادي الشاعر لاستعمال الأحرف الكبيرة حتى في كتابة اسمه هو.

Chittirlilling, ruch rilling, like schilling in the milhous;
Baird rehator, theif of natour, fals tratour, feyindis gett . . .*

من هنا يصبح الانتقال سهلاً إلى نغم الإندماج الجسماني بالصوت والايقاع ، إلى الحركة الجهورية والأصوات المجلجلة التي يتيحها نبْرُ الإنكليزية القويُّ . وما قصيدة «الكونغو» [لفاتْشِل] لندسي وعذاب سويني** إلا مثلين حديثين على الاتجاه نحو إيقاع الراغتايم*** في الشعر الانكليزي يمكن تتبعه رجوعاً في التاريخ ، عبر «أجراس» بو وحفلة الاسكندر لدرايدن ، إلى سْكِلْتُن ودَنْبار في قصيدة «بالاد لسيدتنا» Ane Ballat of our Lady . لكن هناك ناحية أرهف من نواحي النغم نجدها في قصائد غنائية تمزج التكرار المنبور مع تغييرات في السرعة . ومن الأمثلة على ذلك سونيتة وَايَتْ التالية :

I abide and abide and better abide,
  And, after the olde proverbe, the happie daye:
  And ever my ladye to me dothe saye,
  "Let me alone and I will provyde."
I abide and abide and tarrye the tyde
  And with abiding spede well ye maye:
  Thus do I abide I wott allwaye,
  Nother obtayning nor yet denied.
Aye me! this long abidyng
  Semithe to me as who sayethe
  A prolonging of a dieng dethe,
Or a refusing of a desyred thing.
  Moche ware it bettre for to be playne,
  Then to saye abide and yet shall not obtayne.

---

* لا فائدة من ترجمة هذا المقطع لأنه ليس أكثر من سيل من السباب .

** سمى ت . س . اليوت قصيدته هذه «أجزاء من ميلودراما أرسطوفانية» .

*** الراغتايم ضرب من موسيقى الجاز يكثر فيه تأخير النبر ويتميز بالإيقاعات القوية ، يقال إن أصوله تعود إلى أفريقية .

(أنتظر وأنتظر، وأبقى أنتظر
اليوم السعيد، كما يقول المثل.
وتظل سيدتي تقول لي :
«دعني وشأني ، وسأمكّنك» .
فأنتظر وأنتظر، آملًا بتغير حظي ؛
فقد يأتي الحظ مع الانتظار.
ولذا فإنني أنتظر طوال الوقت.
ولكن لا هي تمكنني ولا هي تحرمني .
آه من هذا الانتظار الطويل.
فكأنها بما تقوله لي
تطيل موتي
أوترفض أن تعطيني ما أرغب فيه.
ما كان أحسن لو أنها كانت صريحة معي
وقالت: إنتظر، ولكنك لن تحصل على شيء.)

إن هذه السونيتة اللطيفة ذات أصل موسيقي خالص: فهناك تكرار الصوت المدوي في abide يتبعها التكرار الموسيقي للبيت الأول في السطر الخامس مع أن ذلك يتصف بالجرأة من الناحية الشعرية. ومثلما يتبع الأملُ التوقُّعَ ويتبع الشكُّ الأملَ، ثم الرغبة الشكَّ يأخذُ الإيقاعُ الحيويُّ بالتباطؤ التدريجي حتى ينهار. لكن سْكِلْتُن مثل سكارلاتي*

* جون سْكِلْتُن (١٤٦٠؟ ـ ١٥٢٩)، جعلته جامعتا أوكسفود وكيمبرج «أمير الشعراء» وعرف بجرأته في استعمال الأوزان الشعرية، بحيث صار اسمه اسماً لضرب من الشعر يتعمد الايقاعات القوية والاستكثار من القوافي. أما دومنيكو سكارلاتي (١٦٨٥ ـ ١٧٥٧) فهو من كبار موسيقيي القرن الثامن عشر. يقال إن تجديداته في العزف على آلة الهاربسيكورد والتأليف لها جعلته أب الموسيقى التي كتبت فيما بعد لآلة البيانو الكبيرة.

بَعْدَه يضيق بالإيقاع البطيء، ولذا فهو يميل إلى الإسراع . خذ هذا المثال على التَّسارع accelerando * في مقطع يجري على نظام القافية المَلَكية [أ ب أ ب ب ج ج] من قصيدة «باقة الغار» *The Garland of Laurell* :

That long tyme blew a full tymorous blaste,
Lıke to the Boriall wyndes, whan they blowe,
That towres and tounes and trees downe cast,
Drove clouds together like dryftes of snowe;
The dredful dinne drove all the route on a row;
Som trembled, som girned, som gasped, som gased,
As people half pevissh or men that were mased.

(وانطلقت عاصفة قوية طوال ذلك الوقت
مثل عواصف الشمال عندما تزأر.
فحطمت القلاع والمدن واقتلعت الأشجار،
وساقت الغيوم معاً كأنها أكوام الثلج.
وساق الزئير المخيف كل الجموع معاً
فارتعش بعضهم وصرخ بعضهم ولهث بعضهم وحملقت عيون بعضهم
فكانوا كأنهم يتميزون من الغيظ أو كمن طار صوابهم).

وهنـاك في القصيدة رابـطة غريبة تربطها بالموسيقى : فالمقاطع المخصصة لمارجري ونْتورث ومارغرت هَزي وغيرترود سْتاثَمْ كلها عبارة عن قطع روندو** موسيقية مصغَّرة من نوع ال أ ب أ ج أ.

لقد لاحظنا عدة مرات الصلة الوثيقة بين الناحيتين البصرية والفكرية في الشعر، وأن أساس المنظر في القصيدة هو الأحجية التي هي في العادة مزج للإحساس والتأمل

* مصطلح موسيقي يُطْلَبُ من العازف فيه أن يسرع في العزف تدريجياً.

** مصطلح موسيقي يصف بنية قطعة موسيقية أو جزء من قطعة (خاصة السوناتا) يعود فيه المؤلف إلى الثيمة الرئيسة بشكل متكرر.

واستعمـال لشيء ممـا يحس بالتجربة لاستثارة الفكر حوله* . وقد كانت كلمة riddle [أحجية] هي المفعول المطلق لكلمة read [اقرأ]، ويبدو أن الأحجية وثيقة الصلة بعملية اختـزال اللغة بحيث تصبح مرئية، وهي عملية تدخل في الأشكال الجانبية للأحاجي كالرمز الهيروغليفي والإديوغرام. والقصائد المُلْغِزة في الانكليزية القديمة تضم بعضاً من أحسن قصائدها الغنائية، وتنتمي إلى ثقافة يعتبر فيها تعبير «غريبة الصنع» حكماً استطيقيا إيجابياً. ومثلما أن الجملة السحرية ليست بعيدة عن الاحساس بالإجبار السحري كذلك فإن الشيء غريب الصنع ، سواء أكان مِقْبَضَ سيف أم مخطوطةً مزخرفة، ليس بعيداً عن الإحساس بالسحر أو الأسر السحري. ومما يشبه الأحجية في اللغة الانكليزية القديمة الصورة البلاغية التي كانوا يدعونها kenning أو الوصف الملتوي الذي يدعو الجسم بيتَ العظام والبحرَ طريقَ الحيتان.

لقد ظل مزج المجسد بالمجرد والجانبين المكاني والفكري من الفكرة في كل عصور الشعر خصيصة أساسية من خواص الصور الشعرية في كل الأنواع الأدبية، ويعود الـ kenning إلى أصول قديمة. وكان لدينا في القرن الخامس عشر «الأسلوب الذهَبي» أي استخدام المصطلحات المجردة في الشعر، وهو ما اعتبر في تلك الأيام بمثابة «ألوان» البلاغة. وعندما كانت تلك الكلمات جديدة والأفكار التي عَبَّرت عنها مثيرة فلا بد أن الأسلوب الذهبي لم يبدُ للناس آنئذ مملّاً متعثراً كما يبدو لنا، ولا بد أنه بدا لهم أدق فكرياً كما تبدو لنا تعبيرات من مثل piaculative pence لإليوت أو cerebrotonic Cato لأودن**.

---

* من غريب الصدف أن العلاقة موجودة أيضاً بين كلمتي الأحجية والحجى العربيتين.

** يرد التعبير الأول في قصيدة «موعظة صباح يوم الأحد للسيد إليوت» Mr. Eliot's Sunday Morning Service ومعناه «القروش التي تشتري الخلاص»، ويرد التعبير الثاني في قصيدة «سقوط روما» لأودن، ومعناه «كيتو المفكر الميال للهدوء والتأمل» (والتعبير الأصلي يذكر Cato بصيغة الجمع: بمعنى أمثال كيتو). والنقطة التي يحاول فراي بيانها هي أن كلمتي piaculative و cerebrotonic ليستا من الكلمات المتداولة بين الناس، بل هما كلمتان فنيتان تعبران تعبيراً دقيقاً عما قصده كل شاعر من الشاعرين.

لقد أعطانا القرن السابع عشر المجاز الذهني conceit أو الصورة المليئة بالفكر أو الشعر «الميتافيزيقي»، وهو شعر باروكي في قدرته على التعبير عن الإحساس الباذخ بالتصميم [بالمعنى الهندسي] ممتزجاً بالإحساس اللمّاح بوجود التوتّر القلق تحت ذلك التصميم. وقد أظهر القرن الثامن عشر احترامه للقوة التصنيفية التي يتميز بها الفكر المجرد في مفرداته الشعرية [أي مفردات القرن] التي لا تدعو السمك سمكاً بل القبيلة ذات الزعانف* . أما في فترة النمط الأدنى فقد نشأ تحيُّز ضد التقاليد جعل الشعراء أقل وعياً بالتعبيرات التقليدية التي يستعملونها، لكن المشكلات الفنية في الصور الشعرية لم تختفِ بذلك ولم تختفِ لغة المجاز.

هناك نوعان من المجاز يستحقان الذكر ويتصلان بموضوع بحثنا الراهن، وهو مزج المجسَّد بالمجرَّد. فمن الصيغ التي أكثر منها شعر القرن التاسع عشر صيغةُ الاسم المجرَّد المضاف متبوعاً بنعتٍ فاسمٍ مجسد (ليلُ الموتِ الطويلُ مثال من شيكسبير). وقد وردت هذه الصيغة في قصيدة هارفرد التذكارية التي كتبها جيمس رَسِلْ لُووِل عام ١٨٦٥ تسع عشرة مرة نذكر ثلاثة أمثلة منها فقط: «زيتُ الحياةِ الأفضل»، «أذى النسيانِ الخبيث»، «قمرُ الحظِّ القُلَّبُ». أما القرن العشرين فقد استبدل بهذه الصيغة صيغة «اسم + صفة + اسم» حيث يكون الاسم الأول مجسداً عادة بينما يكون الثاني مجرّداً، هكذا: «صباح الشوق الشاحب» [الصباح الشاحب للشوق]، «ترقوة الصمت المكسورة» [الترقوة المكسورة للصمت]، «جفون الزمن الضخمة» [الجفون الضخمة للزمن]، «شجرة الحب القرمزية» [الشجرة القرمزية للحب]. لقد وضعت هذه الجمل بنفسي، وأي شاعر يريدها فهي حلال عليه! ولكنني عندما تفحصت مجلّداً يضم قصائد غنائية من القرن العشرين وجدت، بعد احتساب كل المتغيرات، ثماني وثلاثين جملة[٧٨] من هذا النوع في القصائد الخمس الأولى.

---

* هذا مثال على ما يسمونه في تاريخ الشعر الانكليزي بلغة الشعر poetic diction ؛ حيث يعتبر تعبير «القبيلة ذات الزعانف» تعبيراً شعرياً بينما تعتبر كلمة «السمك» كلمة مبتذلة غير شعرية. وكان الدكتور جونسن قد اعترض على ورود كلمة «سكين» عند شيكسبير، لأنها من أدوات المطبخ.

إن مزج المجسَّد والمجرَّد حالة خاصة (مهمةً جداً دون شك) من مبدأ عام أظهره التطور الفني في القرن الماضي إلى العيان. فكل الصور الشعرية تقوم فيما يبدو على الأستعارة، ولكن القصيدة الغنائية التي تكون فيها العملية الترابطية على أشدها والتعبيرات الوصفية الجاهزة التي نجدها في النثر أبعد ما يكون عنها، تعطي أهمية خاصة للاستعارة المدهشة غير المتوقعة التي تدعى التعسُّف المجازي catachresis [استعمال الكلمات في غير مواطنها المألوفة]. والقصيدة الغنائية تعتمد أكثر من أي نوع أدبي آخر على الصورة الطازجة أو المدهشة للوصول إلى ما تبتغيه من تأثير، وهذه حقيقة غالباً ما توهمنا بأن هذه الصور جديدة تماماً أو غير تقليدية. لقد ظلت البؤرة العاطفية في القصيدة الغنائية تعتمد على هذا «الومض المفاجيء» للإستعارة الملتحمة منذ أن كتب ناش عن «البهاء الذي يسقط من الهواء» إلى أن كتب دِلَن توماس «منذ حُزْنٍ مضى».

## أشكال محددة من الدراما

علينا أن نرى الآن إن كان هذا التوسيع لزاوية النظر، وهو ما يمكننا من النظر في علاقة العبارة [بالمصطلح الأرسطى] أو النسق اللغوي بالموسيقى والمنظر، يلقي أي ضوء جديد على التقسيمات التقليدية داخل الأجناس الأدبية. فقسمة الدراما إلى مآسٍ وكوميديات على سبيل المثال مفهوم يقوم برمته على الدراما الكلامية ولا يتضمن بحثاً في أنواع أخرى من الدراما أو يفسرها، أنواع مثل الأوبرا والماسك حيث تلعب الموسيقى والمناظر دوراً أبعد غوراً مما تلعبه في الدراما الكلامية. ومع ذلك فان الدراما الكلامية، سواء منها المأساوية او الكوميدية، تطوّرت تطوراً أبعدها إلى حدّ بعيد عن فكرة الدراما البدائية [الأولية] وهي تقديم موقف قوي مثير يستقطب اهتمام الجماعة البشرية. والمسرحيّات الكتابية [نسبة إلى الكتاب المقدس] التي انتجتها العصور الوسطى مسرحيات بدائية بهذا المعنى. فهي تقدم للنظارة أسطورة يعرفونها مسبقاً وهي ذات أهمية خاصة لهم؛ وهي مسرحيات يقصد منها تذكير النظارة بامتلاكهم الجماعي لهذه الاسطورة.

والمسرحية الكتابية شكل من أشكال الدراما المناظرية* التي سوف ندعوها مؤقتاً «بالمسرحية الأسطورة». وهذا الشكل شكل سلبي مطواع، يعبر عن الجوّ النفسي. للأسطورة التي يقدمها. ومسرحية الصلب في سلسلة مسرحيات تاونلي** مأساوية لأن حادثة الصلب مأساوية، ولكنها ليست مأساة بالمعنى الذي نعتبر فيه مسرحيةعطيل مأساة. فهي لا تصل إلى مغزى مأساوي، بل تكتفى بتقديم القصة لأنها مألوفة وذات مغزى. ومن العبث تطبيق المفاهيم المأساوية مثل الشطط على شخصية المسيح في تلك المسرحية، ومع أن المسرحية تثير فينا الشفقة والخوف، الا ان هذين الشعورين يظلان لصيقين بالموضوع. كما أننا لا نحصل على تطهير يخلّصنا منهما. والجوّ النفسي المعتاد هو والحلّ المألوف في المسرحية الأسطورة يثيران التأمل، والتأمل في هدا السياق يعني استمرار الخضوع الخيالي للقصة. والمسرحية الأسطورة تشدد درامياً على رمز الاتصال الروحي والجسماني. ولقد كانت المسرحيات الكتابية ذاتها ترتبط باحتفال القربان المقدس Corpus Christi ، ومسرحيات كالديرون الدينية هي بصراحة مسرحيات قربانية autos sacramentales . والسبب في ان المسرحية الأسطورة تروق للناس هو أنها خليط غريب مما هو شعبي ومما هو غيبي. فهي شعبية بالنسبة لجمهورها المباشر ولكن اولئك الذين يقعون خارج دائرتها عليهم ان يقوموا بجهد واعٍ لتفهّمها. ويختفي هذا النوع من المسرحيات في أجواء الجدل الديني لأنها لا تستطيع تناول القضايا الخلافية الاّ إذا اختارت جمهورها. وبالنظر للمعاني الغامضة التي ترتبط بكلمة الأسطورة فإننا سنتحدث عن هذا النوع الأدبي تحت اسم الأوتو auto***.

---

* أحاول في هذه الكلمة الاحتفاظ بمعنى النظر والمنظر اللذين تعنيهما كلمة spectacular التي تعني أيضاً شيئاً من المهابة والبذخ، وأذكّر بأن كلمة spectacle هي الترجمة المعتادة للمصطلح الأرسطي opsis .

** هذه مجموعة من مسرحيات الخوارق سمّيت هكذا نسبة إلى اسم العائلة التي وجدت في بيتها مخطوطات المسرحيات.

*** يعني هذا المصطلح الاسباني الأصل نوعاً من المسرحيات التي كانت تمثل في اسبانيا بمناسبة عيد القربان المقدس ما بين القرنين الثالث عشر والسابع عشر، وهو اختصار لمصطلح autos sacramentales ، وأشهر من كتب هذا النوع من المسرحيات هو كالديرون دي لاباركا

عندما لا يكون ثمة فرق واضح بين الآلهة والأبطال في أساطير أمة من الأمم أو بين مُثُل النبلاء ورجال الدين فان الأوتو قد تروي حكاية تكون دنيوية ودينية في الوقت ذاته، ومن الأمثلة على ذلك دراما الـ No اليابانية التي شدّت اهتمام ييتس بقوة بسبب توحيدها للرموز الفروسية والأخروية وبسبب جوّها الحالم اللامأساوي واللاكوميدي . ومن الطريف ان نرى كيف أن ييتس عاد إلى فكرة الاتصال الجسماني الباليةفي نظريته الخاصة بروح العـالم anima mundi وفي رغبته في تقريب مسرحيته أشد ما يكون القرب من نظارته. كذلك لم يكن ثمة في الدراما اليونانية حدّ فاصل بين البطل الالهي والبطل الانساني. ولكننا نستطيع أن نرى في المجتمعات المسيحية لمعاً من الأوتو الدنيوية، وهي دراما رومانسية تعرض مغامرات البطل التي تجعلها قريبه من المأساة، حيث يشكل الموت نهاية مغامرات البطل، ولكنه موت لا هو بالمأساوي ولا بالكوميدي لأنه موت مناظري بالدرجة الأولى .

ان مسرحية **تيمورلنك** هي من هذه المسرحيات: ففيها تعتبر صلة شطط البطل بالموت صلة عرضية لا علّية. ولقد تفاوتت حظوظ هذا النوع الأدبي، فزادت في اسبانيا عنها في فرنسا حيث كان ترسيخ دعائم المأساة جانباً من جوانب ثورة فكرية. وقد أدت المحاولتان اللتان جرتا في فرنسا للعودة بالمأساة إلى الرومانس المأساوية، وهما مسرحية **السِّيد** [لكـورني] ومسـرحية **إرناني** [لفكتر هوغو] إلى جدل كبير. اما في المانيا فمن الواضح ان النوع الأدبي الذي ينتمي له العديد من مسرحيات غوته وشلر هو الرومانس البطولية مهما بلغ من تأثرها بمكانة المأساة. ويحتل رمز الاتصال في اعمال فاغنر الذي وسّع الشكل البطولي حتى أعاده إلى دراما الآلهة الشعائرية مكاناً بارزاً، سلبياً في ترستان وايجابياً في **بارسيفال**. وبقدر ما تقترب الدراما من المأساة وتبتعد عن الأوتو المقدسة فانها تبتعد عن الموسيقى. وإذا ما نظرنا إلى أبكر مسرحيات إسخيلوس التي وصلتنا، وهي مسرحية **الضارعات** فإننا سنرى ان هناك قرب سطحها بنية موسيقية في معظمها يماثلها

في عصرنا الحديث الأوراتوريو ـ حتى لقد نصف أوبرات فاغنر بأنها اوراتوريات مُخْتَمِرة* .

كان النظّارة في عصر النهضة في إنكلترة أمعن في بورجوازيتهم من أن تترسخ بينهم الدراما الفروسية فتحولت الأوتو الدنيوية في العصر الاليزابيثي إلى المسرحية التاريخية. وبذا تم التحوّل من المناظر إلى الدراما الكلامية الخالصة وبهتت رموز الاتصال مع أنها لم تختف تماماً. وقد كانت القيمة المركزية للتاريخ الاليزابيثي هي قيمة توحيد الأمة وربط النظارة بالأسطورة بوصفهم وارثي تلك الوحدة التي تقابلها سلسلة الكوارث التي سببتها الحرب الأهلية والقيادة الضعيفة. وقد يرى المرء اللونين الأحمر والأبيض رمزاً قربانياً دنيوياً(٧٩) مثلما قد يرى في المسرحيات التي تنتهي بالإشارة إلى الملكة إليزابث، مثل مسرحية بيل **محاكمة بارِسْ**، مقابلاً دنيوياً لمسرحيات الأسرار التي تتناول العذراء. ولكن الحل المعتاد للمسرحيات التاريخية يركز على الاستمرارية ووضع حدّ للكارثة المأساوية وعلى الاحتفال الكوميدي (كما في حالة فولستاف). وقد يقارن المرء هنا مسرحية شو التاريخية **القديسة جون** حيث نجد أن نهاية المسرحية نهاية مأساوية ولكن تتبعها خاتمة تصوّر التخلّص من جون على أنه حادثة من أحداث التاريخ مثلها مثل حادثة التخلّص من فولستاف ؛ مما يوحي بالاستمرارية، لا بالنهاية المكتملة.

ان التاريخ يندمج في المأساة بشكل يبلغ من تدرجه أننا كثيراً ما لا نستطيع أن نتبين متى يتحوّل الاتصال إلى تطهير. فمسرحيتا **رتشرد الثاني ورتشرد الثالث** [لشيكسبير] مأساتان من حيث أنهما تنتهيان بهزيمة هذين الملكين، ولكنهما مسرحيتان تاريخيتان من حيث أنهما تنتهيان بانتصار بولنغبروك ورتشمند، وقصارى القول هو انهما مسرحيتان تميلان نحو التاريخ. أما مسرحيتا **هاملت ومكبث** فتميلان نحو المأساة، ولكن فورتنبراس ومالكولم، وهما الشخصيتان اللتان تمثلان الاستمرارية، يشيران إلى العنصر التاريخي

* إن جاز لنا القول ان الاوراتوريو أوبرا لا تمثّل فقد يجوز القول (في رأي فراي) إن أوبرات فاغنر هي أوراتوريات تمثّل.

في الحلّ المأساوي. أما الصلة المباشرة بين الكوميديا والتاريخ فيبدو أنها أضعف من ذلك بكثير: والمشاهد الكوميدية في المسرحيات التاريخية مشاهد مخرّبة - ان صحّ التعبير. ومسرحية **هنري الخامس** تنتهي بالنصر والزواج؛ ولكن مثل هذا الفعل المسرحي الذي يقتل فولستاف ويشنق باردولف ويسقط بِسْتُل إلى الحضيض لا يتصل بالكوميديا اتصال **رتشرد الثاني** بالمأساة.

ما يعنينا هنا هو المأساة بوصفها نوعاً من أنواع الدراما. والدراما المأساوية تستمد من الأوتو شخصيتها المركزية البطولية، ولكن ربط البطولة بالسقوط يرجع إلى وجود عنصر السخرية في الوقت ذاته. وكلما اقتربت المأساة من الأوتو كلما ازداد ارتباط البطل بالألوهية، وكلما اقتربت من السخرية كلما ازدادت انسانية البطل وكلما اتضح ان الكارثة حادثة اجتماعية لا كونية. والمأساة الاليزابيثية تظهر تطوراً تاريخياً تعود أصوله إلى مارلو الذي يصور أبطاله كما لو أنهم أشباه آلهة يتحركون في أثير اجتماعي، قدماً إلى وبستر الذي تكاد مآسيه أن تكون تحليلات طبية لمجتمع مريض. أما المأساة اليونانية فلم تكمل استقلالها عن الأوتو ولذا فإنها لم تطوّر شكلاً اجتماعياً من أشكال المأساة رغم وجود مؤشرات بهذا الاتجاه عند يوريبديس. ولكن مهما كانت نسبة البطولة والسخرية فان المأساة تقدم نفسها على أنها بالدرجة الأولى رؤيا للكون تكون الهيمنة فيها للأحداث أو القصة النوعية. والاستجابة للمأساة تأخذ صيغة التسليم بحتمية ما وقع أو - إذا شئنا الدقة - التسليم بأن ما وقع يقع فعلاً : أي أن الحادثة هي الأهم، أما تفسيرها فثانوي ومتغيّر.

وكلما سارت المأساة باتجاه السخرية كلما خبا الإحساس بحتمية الأحداث وبدأت أصول الكارثة بالظهور. والكارثة في السخرية إما تعسفية لا معنى لها وتأتي نتيجة لتأثير العالم اللاواعي (أو الخبيث من وجهة نظر وهم الاتفاق [المفهوم الذي تحدث عنه رسكن]) على الانسان الواعي أو انها نتيجة لقوى اجتماعية ونفسية يمكن تحديدها إلى حدٍّ ما. ويصبح تسليم المأساة بحتمية ما وقع تسليم السخرية بأن ما وقع وقع، بما يعنيه ذلك من تركيز على الوقائع الظاهرة ومن رفض للأفكار والتفسيرات الفوقية الأسطورية.

وهكذا تكون الدراما الساخرة رؤيا لما يدعوه اللاهوت بالعالم الساقط [عالم الخطيئة]، أي عالم الانسانية البسيطة، عالم الانسان بوصفه مخلوقاً طبيعياً يجد نفسه في صراع مع كلٍّ من الطبيعة البشرية وغير البشرية. والرؤيا المأساوية في دراما القرن التاسع عشر كثيراً ما تكون متطابقة مع الرؤيا الساخرة، ولذا فان مآسي القرن التاسع عشر تميل إلى ان تكون إما مسرحيات Schicksal [القضاء والقدر] تتناول سخريات القدر المتعسّفة أو دراسات لإحباط الأفعال الإنسانية وخنقها بواسطة الضغط المزدوج الذي يمارسه المجتمع الرجعي في الخارج والنفس المضطربة في الداخل (ومن الواضح أن هذا الشكل أغنى من الشكل الآخر). لكن هذا النوع من السخرية يصعب الاستمرار فيه على خشبة المسرح لأنه يؤدي إلى جمود الفعل المسرحي. ففي تلك الأجزاء من مسرحيات تشيخوف، خاصة في الفصل الأخير من **الشقيقات الثلاث**، حيث تنسحب كل شخصية عن بقية الشخصيات نحو سجنها الذاتي، نقترب من السخرية الصافية أشد ما يسمح به المسرح من الاقتراب.

تمرّ المسرحية الساخرة في بؤرة ساكنة من الواقعية التامّة، نجد فيها إيماء خالصاً يصوّر الحياة الانسانية بلا تعليقات وبدون أن تفرض شكلاً درامياً اكثر مما يتطلبه العرض البسيط. وهذا الشكل الوثني من أشكال المحاكاة نادر، ولكن شجرة عائلته القليلة الغصون تعيدنا إلى كتّاب الإيماء الكلاسيكيين من أمثال هيروداس وإلى أحفادهم الذين يصورون «شريحة الحياة» في العصور القريبة. والإيماء أشيع بوصفه فنّا يؤديه ممثل واحد، وتعتبر المونودراما البراوننغية خارج المسرح هي التطوّر المنطقي للاتجاهات المؤدية إلى الانعزال ومناجاة النفس، وهي الاتجاهات التي نجدها في الصراع الساخر. أما في المسرح فان مشهد الحياة «الانسانية» بكل ما تتصف به من ضعف إما أنه مشهد يقبض النفس أو يستثير الاستهزاء، وهو يميل عادة إلى التحول المباشر من هذا الجانب إلى ذاك. وهذا يعني ان السخرية في ابتعادها عن المأساة تبدأ بالاقتراب من الكوميديا.

تصور لنا الكوميديا الساخرة «حال الدنيا» بطبيعة الحال، ولكننا ما أن نجد

شخصيات نحبها أو حتى شخصيات محايدة في الكوميديا حتى ننتقل إلى عالم الكوميديا المـألـوف، وهـو العـالم الـذي ينتصـر فيه أعـداء الشخصيات المـريضـة على هذه الشخصيات. ومثلما ان المأساة هي رؤيا لهيمنة القصة النوعية أو الأحداث، ومثلما أن السخرية هي رؤيا للـ ethos أو للشخصية وقد تفرّدت ضد بيئتها، فان الكوميديا هي رؤيا للفكـرة، للمغـزى الاجتماعي في نهاية المطاف، وهو اقامة المجتمع المرغوب فيه. والدراما بوصفها محاكاة للحياة هي من حيث القصة صراع، ومن حيث الشخصية صورة ممثلة لهـذه الحياة، وهي من حيث الفكـرة النغمة الهارمونية الأخيرة التي تكشف عن المقام tonality الذي يكمن تحت حركة السّرد: إنها الإحساس بالانتماء إلى الجماعة. وكلما ابتعدت الكوميديا عن السخرية كلما اقتربت مما ندعوه بالكوميديا المثالية، وهي رؤيا لا «لحال الدنيا» بل «لما تريد» أو للحياة «كما تهواها»*. لقد كان همّ شيكسبير الأكبر هو الابتعاد عن الصراع بين الابن والأب في الكوميديا الساخرة باتجاة رؤيا الجماعة التي يسودها السلام، وهي رؤيا تظهر على أوضحها في **العاصفة**. وهنا يتمحور الصراع حول شاب وشيخ يعملان معاً بانسجام، وهما عاشق ومعلّم حدوب.

أما المرحلة التالية فتأخذنا إلى الحد الأقصى للكوميديا الاجتماعية، وهي المأدبة التي نجـد أوضح بنية لها ـ كما نتوقع ـ عند أفلاطون حيث يلعب سقراط دور المعلم والعاشق في آن معاً، وحيث تتجه رؤياه نحو اتحاد المجتمع في شكل يشبه المأدبة ذاتها، أي الاحتفال الجدلي الذي يمثل القوة المسيطرة التي تجمع المجتمع معاً كما يتبين من مطلع كتاب القوانين Laws . ومن السهل أن نرى أن شكل محاورات أفلاطون درامي يشبه الكوميديا والإيماء ومع ان هناك الكثير في فكر افلاطون مما يتعارض وروح الكوميديا كما وصفناها، إلا أن مما له دلالته أن أفلاطون يعارضها معارضة مباشرة ويحاول اختطافها إن جاز التعبير. ويبدو انه كلما أمعن في ذلك كلما انشغل في عرض الأفكار وفي المونولوغ

---

* يلّمح فراي ضمناً هنا إلى مسرحية وليم كونغريف، **حال الدنيا** The Way of the World وإلى العنوان الفرعي لمسرحية **الليلة الثانية عشرة أو كما تريد** وإلى مسرحية **كما تهوى**، وكلاهما لشيكسبير.

المتسلّط وابتعد عن الدراما. وأكثر محاوراته درامية (مثل يوثيديمس) هي أكثرها تردداً من حيث «الموقف» الفلسفي.

لقد بذل برناردشو قصارى جهده في أيامنا هذه لإبقاء المأدبة داخل المسرح وقال بيانه المبكّر **جوهر الإبسنية** إن المسرحية يجب أن تكون نقاشاً ذكياً لموضوع جاد، وعبّر في مقدمته لمسرحية **مقبل على الزواج**(٨٠) عن استحسانه لكون تلك المسرحية تحافظ على وحدتي الزمان والمكان. ذلك أن الكوميديا التي هي من نوع كوميديا شو تميل إلى شكل المأدبة التي تستغرق أحداثها من الوقت ما يستغرقه النظارة في مشاهدتها. لكن ما اكتشفه شو أثناء الممارسة هو أن ما ينتج عن المأدبة المسرحية ليس جدلاً يفضي لا محالة إلى مسارٍ محدد من الفعل أو الفكر بل إلى التحرر من مباديء السلوك المقننة. وشكل هذا النوع من الكوميديا واضح جداً في ذلك الاسكتش الذكي القصير «أيام الملك تشارلز الذهبية» حيث يتبين أن أكثر الأنماط الإنسانية تطوراً، مثل فوكس القديس ونيوتن الفيلسوف، ما هي إلا أمثلة على المرض الكوميدي لمجرد وجود أنماط أخرى من الناس. لكن الشخصية البارزة في المأدبة، وهي شخصية العاشق الذي يخطب في سامعيه تبرز أيضاً بشكل قوي في **الانسان والسوبرمان**، ويتفق مع روح المأدبة حتى هجر الحب لصالح الرياضيات في نهاية **العودة إلى متوشالح**.

والظاهر أن تلك النظرة للشعر التي تراه حدّاً وسطاً بين التاريخ والفلسفة تجمع صوره بين الأحداث الزمانية للأول والأفكار التي لا زمن لها للثانية ما تزال تشكل جزءاً من هذا العرض للأشكال المسرحية. وبوسعنا الآن أن نرى المسرحية الحكائية أو الكلامية وهي تمتد ما بين المسرحية التاريخية والمسرحية الفلسفية (مسرحية الفعل ومسرحية المشهد) وبينهما تقع المسرحية الإيمائية، مسرحية الصورة الخالصة. والأشكال الثلاثة هذه أشكال متخصصة، نقاط أساسية في الدراما، وليست مناطق نوعية. لكن المنطقة الحكائية ليست إلا جزءاً، فلنقل نصف دائرة، من الدراما كلها. ولقد حددنا في منطقة نصف الدائرة الأخرى من الدراما المناظرية، وهي منطقة يكسوها

الضباب ولم تستكشف بعد، حددنا قطاعاً دعوناه الأوتو، وبقي علينا الآن أن نستكشف القطاع الأخير الذي يقع ما بين الأوتو والكوميديا وأن نحدد النقطة الأساسية الرابعة التي تلتقي عندها بالأوتو ثانية. وعندما نفكر بخليط الأشكال التي تقع هنا نجدنا ميّالين بشدة إلى دعوة هذه المنطقة الرابعة بمنطقة «المنوّعات» وإلى تركها عند هذا الحدّ. لكن الحاجة إلى النقد النوعي [أي الذي ينطلق من الأنواع أو الأجناس الأدبية] تبرز هنا بالذات.

كلما ابتعدت الكوميديا عن السخرية وسعدت بالحركة الحرة لمجتمعها السعيد اتجهت نحو الموسيقى والرقص. وعندما تزداد أهمية الموسيقى والمناظر فان الكوميديا المثالية تعبر حدود الدراما المناظرية وتتحول إلى ماسْك. وليس من الصعب علينا أن نرى شبّه مسرحيات شيكسبير المثالية، خاصة **حلم ليلة صيف** **والعاصفة** بالماسك. ومسرحية الماسْك - أو على الأقل ذلك النوع من الماسْك الذي هو أقرب ما يكون من الكوميديا والذي سندعوه مسرحية الماسْك المثالية - ما تزال جزءاً من عالم الفكرة: فهي عادة تحية للنظارة أو لعضو بارز منهم وتؤدي إلى رفع المجتمع الذي يمثله النظارة إلى مستوى المثال، وحبكاتها وشخصياتها تكون نمطية عادة لأنها لا توجد الّا من حيث صلتها بمغزى المناسبة.

لذا فإن الماسْك تختلف عن الكوميديا بما لها من صلة أوثق بالنظارة إذ نجد فيها تأكيداً أشد على الصلة بين النظارة؛ وهناك إشارة تسليم نهائية يخلع فيها الممثلون أقنعتهم ويندمجون مع النظارة في رقصة مشتركة. والماسْك المثالية هي في الواقع مسرحية أسطورية مثل الأوتو التي تشبه صلة الماسْك بها صلة الكوميديا بالمأساة، فالمقصود منها هو أن تؤكد لا على المثل التي يمكن تحقيقها بضبط النفس وبالايمان بل على مثل مرغوب فيها أو تعتبر متحققة فعلاً. ونادراً ما يكون العالم الذي يفترض أنها تجري فيه بعيداً عن السحر أو عالم الجنيات، عن أجواء أركاديا أو رؤى الفردوس الأرضي. وهي كالأوتو سخية باستخدامها للآلهة. ولكنها تستخدمهم وكأنهم ملك لها

ودون جعلهم جزءاً حقيقياً من عالمهـا. فلقد استغلت الماسْك والكوميديا المثالية في الـدرامـا الغربية منذ عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر الأساطير الكلاسيكية بكثرة، وهي أساطير لم يكن النظارة مجبرين على قبول صحتها.

تلقي مسرحية الماسْك، وهي مسرحية ذات مدى محدود، بعض الضوء على بنية جارتيها اللتين تفوقانها في الأهمية والقدرة وعلى خصائصهما. إذ تُحَدُّ الماسْك من جهة بالدراما المنظمة على أساس الموسيقى وهي الأوبرا ومن الجهة الأخرى بالدراما المنظمة على أساس المناظر، وقد استقر هذا النوع الآن في دور السينما. وتعتبر مسرحيات الدمى وقصص الرومانس الصينية الهائلة التي يدخل الناس لمشاهدتها ـ كما هي الحال في السينما ـ على هواهم، تعتبر من الأمثلة على مسرحيات الماسك التي سبق ظهورها ظهور الكـاميرا. ومن المعـروف لدى الجميع ان الأوبـرا والأفـلام السينمـائية، شأنهـا شأن الماسْك، تبذخ في مناظرها، وسبب ذلك في السينما هو ان الكثير من الأفلام ما هي الا مسـرحيات أسـاطير بورجوازية، كما اكتشف نصف دزينة من النقاد فجأةً قبل سنوات قليلة. ولقد تشبه هيمنة حياة الممثل الخاصة في خيال العديد من روّاد السينما القناع الذي تتخذه مسرحيات الماسْك عن وعي.

إن الأوبرا والسينما، خلافاً للماسْك، قادرتان على التوصل إلى محاكاة مناظرية للدراما الحكائية. والأوبرا تستطيع ان تفعل ذلك بتبسيط نظامها الموسيقي والا فان بنيتها الدرامية ستغيم بما يسببه التمثيل من تشويه تفرضه البنية الموسيقية التي تعتمد كثيراً على التكـرار. كذلـك فان السينما مضطرة إلى تبسيط مناظرها. والسينما تكشف عن درجة قربـاهـا من الأشكال الأخرى للماسْك المناظرية بنسبة خضوعها لميلها الطبيعي نحو التـنـظيم المنـظري: قربـاهـا من مسرحيات الدمى عند تشابلن وغيره، ومن الكوميديا ديلارتي في بعض الأفلام الايطالية الحديثة العهد، ومن البالية والبانتومايم في الأفلام الكوميدية الموسيقية. وعندما تنجح السينما في تقليد الدراما الحكائية يصبح التمييز بين الشكلين أتفه من أن يستحق الذكر. غير ان الاختلاف النوعي بينهما يبدي نفسه بطرق

أخرى؛ فالدراما الحكائية تمضي نحو نهاية تفسّر البداية عن طريق ارتباطها العضوي بها: وهذا هو مصدر شبه البنية الحكائية المألوفة ذات الفصول الخمسة بالقطع المكافيء*، ومصدر الطبيعة الغائيَّة للدراما التي يعبّر عنها اصطلاح الاكتشاف. أما المسرحية المناظرية فهي احتفالية أو مواكبية processional بطبيعتها وتميل إلى تراكم الأحداث وإلى الاكتشاف المجزّأ كما نرى في كل أشكال المناظر الخالصة من المواكب التي نراها في السيرك إلى برامج التسلية على المسرح. وتظهر البنية الاحتفالية المواكبية ذاتها في الأوتو أيضاً في الجانب الأخر من المسرحية المناظرية، وذلك في المسرحيات التاريخية المتواصلة عند شيكسبير وفي المواكب الكتابية [نسبة إلى الكتاب المقدس]. ويمكننا أن نرى في العروض الدورية للأفلام السينمائية والحضور العابر لها من قبل الجمهور وفي سلسلة الأغاني الانفرادية التي تربط ربطاً قسرياً بالبنية الدرامية عن طريق الحديث الموقّع في الأوبرا ـ يمكننا أن نرى الميل الفطري القوي نحو الحركة الخطية[٨١] في الأشكال المناظرية. ويتضح شكل المشاهد «المبثوثة في أقطار متعددة» بشكل جليّ في أول قصة رومانسية جرّب شيكسبير كتابتها، وهي مسرحية بركليس حيث تتجه المسرحية نحو البنية المواكبية.

ان الميزة الجوهرية في الماسْك المثالية هي تمجيد النظارة الذين هم هدف الموكب. أما في الأوتو فان الدراما تصل أعلى درجات الموضوعية، ذلك أن دور النظارة فيها هو أن يقبلوا القصة دون الحكم عليها. هناك حكم في المأساة، لكن مصدر الاكتشاف المأساوي يقع في الجهة الأخرى من المسرح، وهو أقوى من النظارة مهما كانت طبيعته. أما في المسرحية الساخرة فان المسرحية والنظارة يواجهان بعضهما بعضاً بشكل مباشر، وفي الكوميديا يتحوّل مصدر الاكتشاف ليحلّ بين النظارة أنفسهم، بينما تضع الماسْك النظارة في موقع يعلو على الاكتشاف. ان الفعل الكلامي في فيغارو

---

* يمثّلون على بنية المسرحيات ذات الفصول الثلاثة بمثلث فريتاغ، أما بنية المسرحيات ذات الفصول الخمسة فيرى فراي أنها أقرب إلى مقطع في المخروط يوازي جانباً من جوانبه (القطع المكافيء).

[لموزارت] كوميدي وفي دون جوفاني [له أيضاً] مأساوي، ولكن النظارة في الحالتين يرتفعون مع الموسيقى إلى ما بعد المأساة والكوميديا، ومع أنهم يتأثرون بعمق ما بعده عمق الا انهم لا يشاركون عاطفياً في عملية اكتشاف الحبكة أو الشخصيات، بل ينظرون إلى سقوط دون جوان باعتباره تسلية تخلب البصر، وذلك ما نفترض ان الآلهة تصنعه عندما تنظر إلى سقوط أياس Ajax أو داريوس [في مسرحية إسخيلوس]. وهذا الاحساس ذاته، احساس النظر إلى المحاكاة الدرامية من خلال ضباب النشوة المناظرية، احساس بالغ الأهمية في السينما، وهو أوضح حتى من ذلك في مسرحيات الدمى التي انحدرت منها الأفلام السينمائية بالدرجة الأولى. وننتقل من الكوميديا الساخرة إلى الكوميديا المثالية من خلال المأدبة، ونلاحظ في خاتمة مأدبة أفلاطون أن هناك نبوءة تقول إن الشاعر ذاته سوف يتمكن من كتابة المأساة والكوميديا مع أن من نجحوا في ذلك نجاحاً فاق غيرهم هم الذين أبدوا ميلاً قوياً نحو الأشكال المناظرية، مثل شيكسبير وموزارت.

علينا من أجل الانتقال إلى النقطة التالية أن نعود إلى الماسْك ذاتها. فكلما ابتعدت الكوميديا عن السخرية قلت قوة المرضى الاجتماعية. ويتحوّلون في الماسْك، حيث ما يزال المجتمع المثالي هو المسيطر على مقاليد الأمور، إلى شخصيات ممسوخة مما نجده في الماسْك الضدّ عند جونْسُنْ، حيث يقال عنهم انهم انحدروا[٨٢] من شكل درامي أقدم من ذلك الذي انحدرت منه بقية أفراد الماسك. والفارْسْ، وهي شل غير حكائي من أشكال الكوميديا، لها مكانها الطبيعي في الماسْك مع ان مكانها الطبيعي في الماسْك المثالية هو الفاصل interlude الذي يخضع للرقابة الشديدة. ونحن نجد في **العاصفة**، وهي كوميديا يبلغ من عمقها أنها تضم الماسْك كلها في داخلها، أن ستيفانو وتْرِنكْيولو شخصيتان كوميديتان مريضتان وأن كاليْبن هو شخصية من شخصيات الماسْك الضد، وتبين المجموعة هذا الانتقال بشكل واضح جداً.والثيمة الرئيسة في الماسْك تتضمن الآلهة والجنيات والفضائل المجسدة، وهذا يجعل شخصيات الماسْك الضد تميل إلى أن تكون جهنمية. ويبدأ التشخيص الدرامي بالانقسام إلى نقيضي الفضيلة والرذيلة، إلى الإله والشيطان، إلى الجنية [المحبوبة]

والغول. والتوتر بين هذه الأضداد يفسر جزئياً أهمية السحر في الماسْك. وهذا السحر في الطرف الكوميدي يكون تحت إمرة الأخيار كما في **العاصفة**. ولكن كلما ابتعدنا عن الكوميديا غدا الصـــراع أخطر، وتصبح شخصيـات الماسْك الضد أقل مثاراً للسخرية واكثر إثارة للخوف، لأنها تملك قوة السحر هذه المرة. وهذه هي المرحلة التي تمثلها **كومس** التي هي أقرب ما تكون من الصراع المكشوف بين الخير والشر الذي نجده في المســرحيات الأخلاقية. وعندما نصل المسرحية الأخلاقية نكون قد وصلنا إلى منطقة أخرى من مناطق الماسْك سوف ندعوها هنا الماسك النموذج، وهي الشكل السائد في معـظم المسـرحيات الراقية في القرن العشرين في أوروبا القارّية [أي أوروبا باستثناء بريطانيا] على الأقل وفي العديد من الاوبرات التجريبية والأفلام غير الشعبية.

تميل المـاسْك المثالية إلى تخصيص نظارتها بأن تشير إلى الشخصية المركزية فيهم: وحتى نظارة الافلام السينمائية الذين يجلسون في الظلام في مجموعات صغيرة (تتشكل كل منها من اثنين عادة) يكونون نظارة مخصصين نسبياً. لكن الشعور بالوحدة يتـزايد كلمـا ابتعـدنا عن الكوميديا. والماسك النموذج شأنها شأن كل أشكال الدراما المناظرية، تميل إلى فصل عالمها عن الزمان والمكان، ولكننا بدلاً من أن نجد انفسنا في أركاديا المـاسْك المثالية، نجد أنفسنا في لمبو* مخيف مثل أعتاب الموت في مسرحية **ابن آدم** Everyman أو القبـاء المغلقـة في العـالـم السفلي الذي يصوره ميترلنك أو في كوابيس المستقبل التي تصورها المسرحيات التعبيرية. وكلما اقتربنا من مبرر هذا الشكل أو السبب الكامن من خلفه وجدنا أن رمز الاتصال والاتحاد بجسم واحد، وهو الرمز الذي تتميز به مسرحية الأوتو، قد عاد ولكن بشكل نفساني ذاتي ومن دون آلهة. والأحداث في المـاسـك النموذج تجري في عالم من الانماط البشرية، وهو عالم يتحول في أقصى درجـات تركيزه إلى صورة عن داخـل الذهن الانساني. وهذا أمر باد للعيان حتى في

---

* هو عنـد دانتي منـطقـة تسبق الجحيم الفعلي، وتصـوّر حالة تمنع أصحابها من تجربة النعيم أو الجحيم. وغالباً ما تستعمل الكلمة للدلالة على وضع الإهمال والنسيان واللاجدوى.

المسرحيات الأخلاقية القديمة مثل البشرية وقلعة الثبات، وهو موجود ضمنياً في العديد من مسرحيات ميترلنك وبيراندلو وأندرييف وسترندبرغ.

ولا شك أن عملية خلق الشخصيات في عالم مثل هذا لا بدّ أن تلجأ إلى تجزئة الشخصية. وهذا هو السبب الذي يجعلني أدعو هذا الشكل الماسْك النموذج؛ حيث أستعمل كلمة النموذج بالمعنى اليُنغي الذي يدّل على جانب من جوانب الشخصية قابلٍ للعرض الدرامي. وتلقي مفاهيم ينغ عن القناع persona والنفس anima والنّاصح counsellor والـظلّ shadow * قدراً عظيماً من الضوء على المسرحيات المعاصرة الأليغورية والنفسية والتعبيرية، بما تضمّه من صارخين على هيئة ما نجده في السيرك ومن نساء أشبه بالأشبـاح wraith-like ومن حكماء يصعب فهمهم ومن شياطين تتلبسهم أفكار معينة. وممـا يشبـه هذا النـوع من الشخصيات الكـائنـات المجـردة في مسـرحيات الأخلاق والشخصيات النمـطية في الكوميديا ديلارتي (وتمثل هذا الأخيرة أحد الجذور البدائية للنوع الأدبي الذي نتحدث عنه).

يرافق شعور الوحدة شعور بالاضطراب والخوف. وتكاد مسرحيات ميترلنك المبكرة أن تقتصـر نفسها على الخوف، ويقسم المحو المستمر للفرق بين الوهم والواقع أثناء تَحَوّل الإسقاطات الذهنية إلى أشخاص أو العكس، يقسم أحداث المسرحية إلى فوضى

---

* القناع في المصطلح الينغي هو «الوجه» الذي نتخذه إزاء العالم والآخرين، ويمثل الجزء الواعي من شخصيتنـا. والنفس هي النفس الـداخلية حيث تكمن العواطف والاتجاهات والنوازع اللاواعية. والظلّ هو عالم الغرائز الموروثة عن الحيوانات الدنيا، وهي الغرائز التي لا يقبلها العقل الواعي ولذا فانها تكبت في اللاوعي، وهذا هو الثالوث الينغي المعتاد. أما الناصح أو المشير فيبدو أن ينغ يعتبره جزءاً آخر من الذات. ففي كتاب رمزية الأحلام وعلاقتها بالسيمياء يروى حلماً يغوص فيه الحالم إلى أعماق البحر ليستعيد منه كنزاً، ورحلة الغوص خطرة لكنه سيجد هناك رفيقاً، إلخ. ثم يفسر هذا الحلم بقوله: «إن الكنز الصعب المنال يكمن في محيط اللاوعي، ولا يصله إلا الشجاع. وأحسب أن الكنز هو «الرفيق»، ذلك الذي يعيش الحياة إلى جانبنا ـ وهو في أغلب الظن مثيل للأنا الوحيدة وقد وجدت رفيقاً في الذات لأن الذات في البداية هي اللاذات الغريبة». ثم يمضي ينغ ليعتبر الخضر في القصة القرآنية مثلاً على هذا الرفيق. أنظر:

**The Portable Jung,** ed, Joseph Campbell (New York: The Viking Press, 1971), pp. 374-75.

كثيرة التقلب والتحول في المرايا العاكسة. وتظهر مشاهد الرعاع في المسرحيات التعبيرية الألمانية والتخيّلات الميكانيكية في مسرحيات الأخوين تشابك* هذا التفتت نفسه وهو يفعل فعله في سياق اجتماعي. ومن أشد المسرحيات النموذجية طرافة من حيث النوع الأدبي مسرحية أندرييف القوية **المقنّعون السود** The Black Maskers التي صوّر فيها المؤلف لا دمار قلعة الفرد النبيلة nobile castello فحسب (وهذه ثيمتها الظاهرة) بل الانهيار الاجتماعي التام في روسيا الحديثة. وتميز هذه المسرحية بين مجموعتين من عناصر تفتيت الشخصية تتصل أولاهما باتهام الذات وثانيتهما بالرغبة في الموت. وتصوّر النفس الانسانية على شاكلة قلعة يسكنها جيش من الشياطين. ومن الواضح ان الماسْك النموذجية كلما ابتعدت عن الماسْك المثالية اتضح انها الشكل المتحرر من الماسْك الضدّ، وأنها حفل ساتيرات خرجت عن السيطرة. ويبدو أن تقدم الدراما الراقية يتجه نحو التعرّف على أشد الأشكال الدرامية بدائية.

نصل عند الطرف الأبعد من طرفي الماسْك النموذجية،حيث تلتقي بالأوتو إلى النقطة التي سمّاها نيتشه نقطه مولد المأساة؛حيث يتصل احتفال الساتيرات بظهور إلهٍ آمر بحيث يتفق ديونيسوس مع أبولو. وقد ندعو هذه النقطة الأساسية الرابعة من نقاط الدراما بالتجلّي، أو الرؤيا الدرامية أو انفصال ما هو إلهي عما هو شيطاني، وهي نقطة تقع على الطرف الآخر من الإيماء الذي يصور الخليط الانساني وحسب. وهذه النقطة هي الشكل المسرحي لنقطة التجلّي وهي تعرف اكثر ما تعرف بانها النقطة التي ينتهي عندها سِفْر أيّوب بعد ان يكمل الدائرة في المأساة حتى المأدبة. وهنا يحل التنّينان البهيموث واللوياثان محل الحيوانات الجهنمية التي هي كثيرة الظهور.

لقد احتار النقاد الكلاسيكيون [القدماء] من أرسطو إلى هوراس في فهم السبب الذي يجعل مسرحية الفارْس المهلهلة الفاضحة من نوع مسرحيات الساتيرات هي أصل

* يوزف وكاريل تشابك كاتبان تشيكيان تعاونا على عدد من الأعمال المشتركة كما كتبا بعض الأعمال منفردين. اشهر أعمال كاريل تشابك مسرحية .R.U.R (١٩٢٠)، وأشهر أعمالهما المشتركة مسرحية **الحشرة** (١٩٢١).

المأساة مع انهم كانوا واثقين من صحة هذا النسب. أما هذا التطور في مسرحيات القرون الوسطى حيث لا نجد مثل هذا الاختزال للتقدم من المسرحيات الدينية إلى الأوتو البطولية إلى المأساة، فهو أوضح. فأشد الأشكال إظهاراً للتجلّي في المسرحيات الكتابية هي مسرحية تأنيب الجحيم Harrowing of Hell وهي المسرحية التي تصوّر انتصار مخلّص رباني على المقاومة الجهنمية. وشياطين هذا النوع من المسرحيات هي الأشكال المسيحية لمخلوقات شديدة الشبه بالساتيرات اليونانية، والمجموعات الدرامية التي تشبه في نوعيتها الساتيرات نكاد نجدها في كل مسرحية تتناول شخصية المسيح بشكل مباشر، سواء أأخضعت وأرهبت كما في مسرحية **الراعي الثاني** Secunda Pastorum أو تباهت بميولها الشريرة كما في المسرحيات التي تصور الصّلب وهيرود. وقد احتفظت المأساة الاليزابيثية برديفٍ ساتيري في مشاهد المهرّجين وفي العناصر الفارْسية في **فاوستس** [لمارلو] والعديد من المآسي التي ظهرت فيما بعد مثلما احتفظت المأساة اليونانية بالمسرحية الساتيرية وطورتها. ويزودنا هذا العنصر ذاته بتلك الأجزاء الرائعة مثل مشهد البواب في **مكبث** وحفارَيْ القبور في **هاملت**، وحامل الأفعى في **أنطوني وكليوباترة** وهي الأجزاء التي حيرت النقاد ذوي العقلية الكلاسيكية الذين غابت عن أذهانهم مسرحيات الساتيرات. ولربما أمكننا تفهّم القيمة الدرامية لتايْتس **أندرونكس** لو نظرنا إليها على أنها جحيم لم يؤنَّب، أو مسرحية ساتيرات تسكن عالمها الشياطين البذيئة التي لا تكفّ عن الثرثرة.

إن طرفي المسرحية الكتابية هي الميلاد والفصح، ويمثل الطرف الأخير الإله المنتصر والطرف الأول العذراء الهادئة التي تجمع حولها الماسْك المواكبية التي يمثلها الملوك والرعيان. وتقع هذه الشخصية على الطرف الآخر من الموقع الذي تحتله في الماسْك المثالية الملكة أو النبيلة التي تنظر للأحداث من علٍ، بينما تقع السيدة الفاضلة (ولكن التي فقدت القدرة على الحركة في **كومس**) في منطقة وسط بينهما. وهناك شخصية أنثوية ترمز إلى نوع من الوحدة والنظام تظهر بشكل غير واضح في نهاية

مسرحيتي الماسْك العظيمتين البانوراميتين **فاوست وبيرغنت**، و«الانثى الخالدة» في الأولى من هاتين المسرحيتين تحتفظ بصلاتها التراثية*. والأمثلة الحديثة على هذا الشكل الذي يصوّر التجلي تتراوح ما بين مسرحية كلوديل عن البشارة** إلى الكونتيسّة **كاثلين** ليتس؛ حيث تؤدي البطلة عمل يسوع انثوي ايرلندي تضحّي بنفسها من أجل شعبها وتخدع الشياطين بصفاء طبيعتها بشكل قوي الشبه بالنظرية السابقة لنظرية أنسلم Anslem عن مفهوم الكفارة***. وكما لاحظ ييتس في أحد هوامشه، تمثل القصة واحدة من أروع القصص الرمزية في العالم.

## أشكال ثيميـــة محدّدة (القصيدة الغنائية والخطاب).

قلنا إن الدراما محاكاة خارجية والقصيدة الغنائية محاكاة داخلية للأصوات والصور، وان كلا النوعين يتفادى محاكاة الخطاب المباشر. وتميل الدراما، من وجهة نظر المحاولة الأولى، إلى أن تكون نمطاً قصصياً بينما تميل القصيدة الغنائية إلى أن تكون نمطاً ثيمياً. ووجدنا أن من المناسب لنا جداً أن نستعرض الأشكال الدرامية المحدّدة بوصفها سلسلة من القصص، مما مكّننا من تصنيف أنواع الدراما تصنيفاً عاماً ربما كان مفيداً. ونودّ الآن ان نستعرض سلسلة الثيمات المقابلة وأن نطبق الاستعراض على القصيدة الغنائية هي وتلك الأشكال الخطابية[٨٣] التي تضمّ النثر الخطابي والتي هي ثيمية بقدر كافٍ أو قريبة من القصيدة الغنائية قرباً يجعلها تنتمي هنا. أما القصائد القصصية الخالصة فهي بوصفها قصصاً تماثل الدراما إن كانت متقطّعة وتماثل الروايات النثرية ان كانت متصلة.

---

* انظر خاتمة الجزء الثاني من فاوست.

** الاشارة هي إلى مسرحية L'Annonce faite à Marie (1912).

*** الاشارة هنا هي إلى كتاب القديس أنسلم **Cur Deus Homo** (لماذا صار الله إنساناً؟) الذي تناول مفهوم الكفّارة. وكان المفهوم قبل ذلك الكتاب يركز على دور الشيطان وحقّه على الانسان بسبب السقوط، أما بعد ظهور الكتاب فقد انتقل التركيز على حق الله على الانسان. انظر **The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church** تحت كلمة Atonement.

على ان القصيدة الغنائية يمكنها بطبيعة الحال أن تتناول أي موضوع وأن تتخذ أي شكل تريد فهي لا تتحول إلى مجموعة من الأعراف بواسطة جمهورها كما في الدراما أو بواسطة عامل اساسي ثابت من عوامل العَرْض كما يحصل للدراما في المسرح. ولذا فان هذا الاستعراض لن يقدم تصنيفاً لأشكال القصائد الغنائية المحددة، ولم يقصد منه أن يقدم مثل هذا التصنيف. كل ما يحاول تقديمه هو وصف للثيمات التقليدية الرئيسة التي تتناولهـا القصائد الغنائية والخطاب. ونؤكد ثانية ان الهدف ليس «حشر» القصائد في أصناف بل هو أن نظهر بطريقة تجريبية الكيفية التي تتجسد فيها النماذج العليا التقليدية في أنواع أدبية تقليدية.

فلنبدأ بالعملية الترابطية النَّبَوية التي وصفناها بأنها إحدى بوادىء الشعر الغنائي، وهي العملية التي تمـاثل ما دعوناه بالتجلّي في الدراما. ومن أشد نتائج هذه العملية مباشرة نوع من الشعر الديني يتصف بالتركيز في الأصوات وبالغموض في المعاني يعتبر شعر هوبْكِنْز أشيع مثال معاصر عليه. اما الشعر الديني الذي يستخدم الأنساق المقطعية المعقدة كقصيدة بيرل ومثل العديد من قصائد هربرت فندرك فيه أن الخضوع لمتطلبات القافية ولترتيب الكلمات في أنساق معقدة يناسب الإحساس بوجود الألمعية المهذبة، أو ذلـك النـوع من الـ Sacrificium intellectus الذي يناسب الشكل. وتعود هذه الأنساق اللفظية المعقدة من المنظومات الأكروستية acrostics * التي كتبها ألْدهِلْم في بدايات الشعر في انكلترة إلى المزامير العبرانية نفسها.

نلاحظ أن قدراً كبيراً من الكتـابـات الـدينية قد كتب بأسلوب مليء بالتـوريات والأصداء اللفظية يصعب فيها التمييز إيقاعياً بين الشعر والنثر بأي قدر من الثقة. وقد حافظت الترجمة الانكليزية للكتاب المقدس، خاصة تلك التي صنعت عام ١٦١١، على إيقاع النثر / الشعر البنيوي بشكل يثير الإعجاب؛ أما التوريات العبرانية فهي شيء آخر. ولغة القرآن التي تتطلب ترتيلاً خاصاً مثال خالص على الأسلوب النبوي، واللغة

---

* ضرب من الشعر يعتمد على اختيار الحروف اختياراً عشوائياً أو منظماً لتكوين كلام جديد من كلام مكتوب. قارن الشعر الذي تقرأ أبياته من أولها ومن آخرها في العربية.

الشعـرية الغـامضة في النبوءات الكلاسيكية [القديمة] تسير على المنوال نفسه. وقد تخلفت آثار من هذه المميزات في الشعر الديني برمته في اللغة الانكليزية منذ العصور الأنغلو ـ سكسونية إلى مطلع القسم الخامس من أربعاء الرماد [لإليوت]. ويتضح مما ذكر أن النبوءة هي البذرة التي ينمو منها إيقاع النثر الخطابي أيضاً. وأوضح نتيجة لذلك هو الدعاء، ويبدو أن الدعاء يتطلب بلاغة الإرداف [رصف الجمل القصيرة معاً بدون أدوات العطف]، المكوّن من جمل قصيرة ترتبط معاً في ايقاع يجعلها قريبة من الشعر الحرّ.

أما في ذلك النوع من القصيدة الغنائية الدينية التي توجّه للجمهور والتي تمثلها الأماديح الأبولونية والمزامير العبرانية والأنشاد المسيحية والفيدات الهندوكية فإن الإيقاع يغدو أفخم وأبسط وأعلى، وتصبح «أنا» القصيدة هي أنا الجماعة المرئية من المصلّين، وتصبـح تراكيب الجمـل ومفـرداتهـا أقـل غمـوضـاً. ويكون التأكيد فيها على الوجود الموضوعي للإله وعلى هيمنته، وتعّبر القصيدة عن الحسّ بالانضباط الاجتماعي الخارجي.

والشكـل الخطابي القصصي الذي يقابل المزمور أو النشيد يقدم لنا وصفاً أكثر اتصـالاً للإلـه، ولهـذه الأسـطورة جزءان رئيسـان: الحكـاية [التي ضاعت أصـولهـا التاريخية]، وهذه تروي قصة حياة الإله أو أفعاله السابقة مع شعبه، ووصف الطقوس التي يتطلبها ذلك الإله. وغالباً ما يؤدي الجزء الأول إلى الجزء الثاني ويقدم تفسيراً له. والأنشاد الهوميروسية تتصل بالحكايات بالدرجة الاولى، أما الأنشاد الفيدية فتنحو إلى إخضاع الحكايات القديمة إلى الطقوس الحالية. وقد يذكر المرء هنا قصة P * للخليقة التي بدأ بها الكتاب المقدس والتي أعطتها أيام الخلق السبعة شكلاً ستروفيا** فاكتسبت

---

* هذا هو العنصر الذي أدخله الرهبان على الكتب الخمسة الأولى من العهد القديم والتي تنسب إلى موسى عليه السلام. أنظر تحت الحرف P في كتاب

**The Concise Oxford Dictionary of the Christian Church .**

** الـ Strophe هي إحدى مقاطع القصيدة البندارية، وهنا تعني أن بنية القصة المقسمة إلى سبعة أجزاء تشبه في تقطيعها بنية القصيدة التي تعتمد على فقرات أومقاطع (على شاكلة القصيدة البندارية مثلاً).

بذلك كثيراً من خصائص النشيد الديني : هنا يسعى وصف عملية الخلق إلى أن يجعل يوم السبت ذروتها . ورغبة المتعبّد في الأمدوحة أو المزمور ليست هي أن يتّحد في الإله بل أن يُعْرَفَ بوصفه من عباده على عكس الأشكال الرابسودية والدثرامبية التي سنتناولها فيما بعد .

ومما يتصل بالأنشاد الدينية قصائد المدح الموجهة إلى شخصية تمثل الإله، سواء أكانت شخصية بطل أو ملك . وتشكل شخصية الملك في بعض المزامير العبرانية، خاصة المزمور رقم ٤٥ ، شخصية وسيطة تطورت عنها شخصية المسيح ابن داود الذي يصل أعلى حدود الرفعة ويعاني أقصى درجات العذاب من أجل شعبه . وتركز القصيدة البندارية في الأدب اليوناني على الرياضي المنتصر الذي له صلات شعائرية، رغم إنسانيته، مع الاله، وهي الشعائر التي تشير لها العناصر الأسطورية والخرافية التي تدخل في القصيدة . وزوّدت مظاهر التكريم المخصصة للامبراطور والدولة في العصور الرومانية موضوعاً آخر للمدائح الاسطورية، وهو موضوع نجده في الإكْلوغ الرابع لفرجيل، والأول لكالبورنيوس، والقصائد الدنيوية Carmen Saeculares لهوراس . وتحول الشكل الرئيس من أشكال قصائد المدح فيما بعد إلى القصيدة المخصصة لمدح المعشوقة في تراث الحب الرفيع . كذلك يشكل المدح أحد أشكال النثر البلاغي ، وهو شكل ليس له سيرة أدبية عظيمة عندما يكون موضوعه كائناً بشرياً، ولكنه شكل يتّصف ببعض المرونة إذا ما اتجه بعيداً عن المواضيع الشخصية . وتظهر بين الفينة والفينة قصائد في مدح الفضائل أو بعض الأوجه الثقافية في حياة الأمة، خاصة شعرها، متّخذة شكل الدفاع الذي يشبه المرافعة القانونية . وفي الشعر نفسه نجد أشكالاً مثل القصائد المخصصة لمدح القدّيسة سسيليا والموسيقى من خلالها. وتعتبر قصائد الزفاف epithalamium والنصر وسواها من القصائد الاحتفالية او المواكبية من أنواع قصائد المدح . وبما أن قصيدة المدح تتبع بطبيعتها متطلبات الالقاء العلني فان قصيدة المدح كثيراً ما تكون ذات شكل مطول يجمع ما بين خصائص القصيدة الغنائية وخصائص الخطاب .

يدعو المدّاح قارئه إلى النظر معه نحو شيء آخر. فان لم يكن هذا الشيء حاضراً كانت القصيدة تعبيراً عن موقف الجماعة، كما هو الحال في القصائد الوطنية بمختلف أنواعها. وتوصلنا قصيدة الجماعة إلى النقطة الأساسية التالية في القصيدة الغنائية، وهي النقطة التي سميناها سابقاً بالجملة السحرية او الاستجابة لنوع من الجّبْر الجسماني أو شبه الجسماني ـ ولعل الدَّفع هي الكلمة المناسبة. ومعرفة المرء بهذا النوع من الجمل السحرية تبدأ منذ عهد أهازيج الطفولة حيث يؤرجح الطفل أو ينطنط مع إيقاع الأهزوجة أو حيث تتضمن ثيمة الأهزوجة نوعاً من أنواع الهجوم على الطفل لتقبيلة او احتضانه. وتتطور هذه المعرفة عبر صرخات طلبة الكليات، ومناسبات الغناء الجماعي وما أشبهها من أشكال المشاركة الوجدانية. والنشيد الوطني نوع آخر يوضح العلاقة الوثيقة بين القصيدة والجماعة. ونجد في المجتمعات القديمة أغاني عمل في وقت السلم وأغاني معركة في وقت الحرب، بخصائص مشتركة. ولعل أشهر أشكال الخطاب قصيدة البالاد، وهي قصيدة بلغ قرب العديد من المزايا فيها مثل التكرار التراكمي والحثّ على الانتباه الذي كثيراً ما تبدأ به، من قصيدة الجماعة ما دعا بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأنها أُلِفَتْ من قبل الجماعة. والنقطة الأساسية في النثر الخطابي، وهي النقطة التي تقابل الجُمَل السحرية هي الأمر أو الحضّ، وأشدّ أشكال النثر القائم على الحضّ تطوراً في الأدب الغربي هي الموعظة الدينية وسنذكر أشكالاً أخرى فيما بعد.

تتصف المشاركة الوجدانية بأنها متقطّعة في جوهرها: وقد تطول في المجتمعات البدائية على مدى ساعات بواسطة الرقص، وفي المجتمعات المتفسّخة بواسطة الخُطَب الرنانة، ولكن هذا النوع من المشاركة يبتعد إلى الخلفية في الثقافات الراقية. واختفاء الحضور العيني لقصائد المديح في الأدب يعني عادة حضور الموت الخفي. ولذا فاننا ننتقل مع قصيدة المدح الجنائزية من التقاليد المقابلة للأوتو الدرامية إلى التقاليد التي تقابل المأساة. وهنا نلتقي أول ما نلتقي بقصيدة الرثاء أو الـ threnody التي تكتب بمناسبة موت بطل أو صديق أوقائد أو معشوقة. كذلك يميل هذا النوع من المراثي إلى التوسع الأسطوري ميلاً قوياً: فموضوع القصيدة لا يصور تصويراً مثالياً فقط بل كثيراً ما يجعل

منه الشاعر روحاً من أرواح الطبيعة أو إلهاً من آلهة الطبيعة التي يلحق بها الموت . وتشكل قصيدة الرثاء الرعوية، وهي قصيدة اعتادت أن توحد ما بين الشخص الذي ترثيه وبين أدونيس، مركز قصيدة الرثاء المعتاد. وتشير بعض قصائد وردزورث عن لوسي إلى قدرة حتى بعض قصـائـد الرثاء الموجزة البسيطة على التشرُّب بمثل هذه الصور. والشكل المقابل في النثر الخطابي هو الخطبة الجنائزية Oraison funèbre التي ما تزال موجودة عنـدنـا في النعي Obituary : والتوسع الأسطوري هنا، كما هو طبيعي في النثر، أقل وضـوحـاً، وغالباً ما يحل محله توسع مذهبي أو فكري. ومن أشكال الخطاب النادرة والصعبة قصيدة المدح المأساوية التي تصور البطل على أنه شخصية مأساوية مثلما أنه بطل منتصر، ومن أمثلة هذا الشكل قصيدة مارفل عن كْرُمْوِل ونموذجها الأقدم، قصيدة هوراس عن رِغْيولوس.

نأتي الآن إلى شكلٍ من أشكال قصيدة الرثاء منفصلٍ عن سواه من هذه الأشكال ألا وهو التأبين الذي يُنْقَش على شواهد القبور، وهو شكل كثيراً ما يعبّر عن مجرى حياة بكاملها. وقد تتباين التأبينات بلهجتها من المديح إلى البذاءة، ولكنها تحتفظ حتى في المختارات اليونانية Greek Anthology بشيء من وظيفتها الأصلية بوصفها علامات، أو أشياء ظاهرة تقام لتلفت انتباه المارة وتجبرهم على القراءة، والشكل المقابل في الخطاب هو التـأبين التاريخي، أو التأمل في ماض مضى، مما يتصل بالأطلال اتصال التأبين [العادي] بشاهد القبر. وهناك في النثر التأمل الرثائي البلاغي الذي تمثله في الانكليزية رسالة الدفن في المزهريات Urn Burial لبراون.

وعندما نأتي إلى قصيدة الشكوى وقصيدة المنفى والهجران والتذمر من القسوة فاننا نقترب من السخرية أكثر. وهنا يكون الشخص الذي يطالب بالانتباه هو المتكلم نفسه، على عكس الجثة الراقدة في القبر، وهو عادة الشاعر نفسه. وتستغرق هذه الثيمة معظم تقاليد الحب الرفيع حيث يحتل نموذج المعشوقة القاسية التي لا تحفل بعشاقها مكان الصدارة. وهذه الشخصية هي العكس الساخر لشكل قصيدة الرثاء الرعوي الأصلي.

فأولى شخصٍ ـ منطقياً ـ برثاء أدونيس هو فينوس مع أنها نادراً ما تفعل ذلك في الأدب إلا إذا كانت أسطورة فينوس نفسها هي الثيمة. أما في شعر الحب الرفيع فان المعشوقة هي المسؤولة عن كل ما يحيق بالعاشق من آلام، بما في ذلك موته. ولسوف نلتقي بهذه الشخصية الانثوية المحيرة في موضع لاحق من هذه المحاولة. والشكوى يسهل توسيعها بحيث تتحول إلى أشكال خطابية مثل القصص المأساوية التي لا تكون بؤرتها العاطفية هي الكارثة ذاتها بل الندب الذي يتبع الكارثة كما في قصيدتي شيكسبير القصصيتين*.

أما مرحلة المأساة الساخرة فتمثلها قصيدة الحزن وقد وصل مداه وتحول إلى خمول أو ملل ennui حيث يبلغ من عزلة الفرد أنه يشعر أن حياته والموت سواء. وفي géante بودلير [العملاقة] تتخذ المعشوقة التي لا تحفل بعشاقها نغمة مخيفة أعمق ويجري تصوير الموت كما لو انه تحلُّل جسدي صرف: «تراب على تراب» كما تقول قصيدة من العصر الوسيط. والخطاب المناسب لهذه المرحلة هو رقصة الموت danse macabre، قصيدة الجماعة التي تعاني من سكرات الموت.

أما نقطتنا الأساسية التالية فتصعب تسميتها: ولقد نحاكي اصطلاح هوبكنز وندعوها قصيدة الـ outscape**. انها المقابل الغنائي لما دعوناه بالايماء في الدراما، وهي مركز السخرية التي نجدها في المأساة والكوميديا على حدّ سواء. وهي من الوسائل التقليدية لفصل الذات والابتعاد بها، وفيها تجري ملاحظة صورة من الصور أو موقف من المواقف أو حالة من الحالات النفسية بحيث تتجة الطاقة الابداعية كلها نحوها بعيداً عن الشاعر. والقول البليغ بمعناه الأوسع يحدد بعض خصائصها، إلا أن القول البليغ في الاستخدام الدارج يتجه نحو الكوميديا والهجاء. ويبدو أن الشعر الغنائي الصيني والياباني يقوم إلى حدّ كبير على هذا التقليد وذلك على عكس الشعر الغربي حيث يظهر

* ـ يقصد فينوس وأدونيس و اغتصاب لوكريس.

** إذا صحّت ترجمتنا لمصطلح inscape بالكينونة الداخلية (انظر ص١٥٣ أعلاه)، فلا مندوحة من ترجمة هذا المصطلح الذي نَحَتَه فراي على شاكلة مصطلح هوبكنز بالكينونة الخارجية.

القـول البليغ ميلاً أقـوى نحـو استقـطاب العـواطف أو تصوير حالة تصحّ من الناحية البلاغية. لكن بعض سونيتات شيكسبير مثل «ما يصرف من الروح في صحراء الخجل» [السونيتة رقم ١٢٩] تمثل حالات استثنائية.

والنقطة الأساسية التي تقابل القول البليغ في النثر هي المثل او القول المأثور، وهو البذرة التي نشأ منها أدب الحكمة كما في الكتاب المقدس. ونحن هنا قريبون من ذلك النوع من الهجاء الذي يسمّى النصح بالحذر، ونكون في القطب المعاكس للنبوءة. فالمثل نبوءة دنيوية أو إنسانية خالصة. وهو عادة يتصف بالصفات البلاغية ذاتها، مثل تقفية أوائـل الكلمات واستعمال الجناس الصوتي والتراكيب المتماثلة التي تتصف بها النبـوءة، ولكن المثل يوجه إلى الوعي المنفصل* والألمعية النقدية. ومصدر القوة في المثـل هو التجـربـة، ذلـك أن الحكمة فيه تكمن في المجرَّب، وكل بدعة ضلالة، والفضيلتان الأساسيتان هما الحذر والاعتدال. أما أمثال بليك في زواج النعيم والجحيم فأمثال تحاكي لتسخر، وقد كتبت من وجهة النظر النبوية أو المتجلّية.

وعندما نمضي في تقاليد الهجاء، سواء في أشكالها الغنائية عند هاردي وهاوْسْمَن أو شكلها الخطابي عند درايدن وبوب فاننا نجد أن خصائص القول البليغ والمثل تظل ترافقنا. والشعراء من أمثال هؤلاء ينتجون البراعة والوضوح لا السحر والغموض وينحصر فنُّهم بتركيز المعاني. ويحتاج ذلك إلى عاملين: أولهما إطار وزني محكم من كلمات تترى بوضوح ونظام، وثانيهما نطق واضح لما قد نتوقعه من أنساق صوتية كما في الرنين الكامل لزوج مُصَرّعٍ من الأبيات. أما غير ذلك من الأنساق الصوتية الإضافية مثل تقفية أوائل الكلمات والجناس الصوتي داخل البيت فلا يعطي إلا الحدّ الأدنى منها، والشعر هنا يتبع مقولة وردزورث التي يرى فيها أن لغة الشعر ـ باستثناء الوزن ـ تشبه لغة النثر غير

---

* يكون العقل سواء في حالة النطق بالنبوءة أو الاستماع لها في حالة اندماج كلّي مع التجربة، أما في حالة الأمثال فهناك قدر من البعد عن التجربة، وربما التعالي عليها.

البلاغي؛ ونجد في هذه المرحلة أن الأشكال الخطابية والنثرية، كما في الرسالة الشعرية والأهجية التقليدية* ، قريبة من بعضها البعض طبعاً.

تبقى الملاحظة مهمة في الهجاء طبعاً، ولكن الظواهر التي تخضع للملاحظة تفقد ماديتها وتتحول إلى أوهام كلما ابتعدت عن إثارة الخوف فينا وأخذت تثير فينا النفور من قباحتها. ونلاحظ أن هناك في الأشكال الخطابية مقابلا كوميديا لرقصة الموت ألا وهي قصيدة «الوصية» التي تعتبر قصيدة سْوِفْتْ حول موته أشهر قصيدة من نوعها في الانكليزية. ومما يتصل بقصيدة الوصية اتصالاً وثيقاً قصيدتا دَنّ عن «الذكرى السنوية**» حيث يتسع موت فتاةٍ ليصبح هجاءً عاماً أو «تشريحاً» ـ وهذا اصطلاح سنصادفه فيما بعد أيضاً.

دخلنا الآن في منطقة تماثل الكوميديا ولكنها ما تزال في مرمى نظر التجربة. والتقليد الذي يمثل ابتعاداً طفيفاً عن الهجاء هو تقليد قصيدة المفارقة، أقصد القصيدة التي تشكِّل بها مفارقة من المفارقات ثيمة القصيدة ولا تكون مجرد حيلة من حيلها الأسلوبية العارضة فقط. ومن الطبيعي أن نجد العديد من قصائد هذا النوع في الشعر «الميتافيزيقي» الذي كثيراً ما يستعمل المجازات الذهنية المتصفة بالغرابة المقصودة، ولذا فانها هازلة. وهناك أمثلة على ذلك في شعر دَن وهِرْبرْت، وكذلك في شعر إملي دِكِنْسُن. والمفارقة غالباً ما تكون مفارقة مشاعر إضافة إلى صفاتها الأخرى ولذا فإننا لا ندري أحياناً إن كان علينا أن نأخذ القصيدة مأخذ الجدّ أم مأخذ الهزل. إن قصيدة المفارقة تنتمي إلى كوميديا التجربة [بليك] قربَ الهجاء لأن المفارقة الشعرية تكون عادة تناولاً ساخراً للحبّ الكيشوتي أو التديُّن الأهوج، كما هي الحال مع قواعد الحبّ

---

* يقصد بالأهجية التقليدية formal satire القصائد التي تضم العناصر المألوفة في قصائد الهجاء، كما نجدها في أهاجي جوفينال على سبيل المثال، لا الكتب والروايات ذات المقصد الهجائي من أمثال رحلات غلفر أو الدون كيشوت

** كتب دن هاتين القصيدتين بمناسبة ذكرى وفاة إليزابث دروري؛ الأولى سنة ١٦١١ والثانية سنة ١٦١٢، وعنوان الأولى هو «تشريح العالم»، وهو عنوان ذو دلالة خاصة لفراي كما هو واضح.

البتراركي المحنطة التي علّق عليها دَن بقوله «فلتَعْشَقْ الملائكةُ العقيمةُ مثل هذا العشق»،* ، أو مع التباهي بالفضيلة التي سرعان ما تنهار في بعض قصائد هربرت لتندرج تحت الطبيعة البشرية العادية . ومن طرق التناول الأخرى للحب الرفيع قصيدة الحوار الرعوي** أو حوار الحب الذي لا ينتهي إلى نتيجة . ومن الأشكال الخطابية القريبة من ذلك المناظرة التي تعيد إلى الذاكرة ارتباط الكوميديا بقاعات المحاكم، والمناظرة تقدم لنا طرفي المسألة بشكل مطوّل ثم تُعْرَض على حَكَم ٍ غالباً ما يؤجّل حكمه فيها . ومن الأمثلة على ذلك قصيدة «البوم والعندليب»*** و«برلمان الطيور» لتشوسر ونشيدا «التحوّل» لسبنسر.

ومن الأشكال الواضحة للكوميديا الغنائية قصيدة استمتع بيومك Carpe diem δ التي تقوم على لحظة من المتعة في عالم التجربة [بليك]. والاتجاه النفسي الذي يسود هذا النوع من القصائد يشير إلى الانفصال أو الابتعاد من الناحيتين الذاتية والموضوعية . فالشاعر حتى في حالة السُّكر مالك لوعيه تماماً، ولحظة اللذةِ نفسها مفصولة عن الزمن . لكن معظم قصائد الفرح الخالص ترتبط بنوع من الرؤيا البريئة، كما عند بليك . والشعراء الأبيقوريون العظام من هوراس إلى هَرِكْ يتقبّلون حدود الفرح في التجربة وعبوره السريع

---

* كانت الملائكة في نظر اللاهوتيين عقيمة لا تتكاثر من أجل التأكيد على ترفُّعها عن الميول الجسدية التي تفسد حياة البشر، والمغزى هنا هو أن الحب البتراركي هو حبٌّ من هذا النوع عقيم ولا يصلح للبشر الأسوياء من وجهة نظر الشاعر.

** ضرب من قصيدة الحوار شاع في القرون الوسطى وفيه يخطُب رجل من الطبقة العليا ودَّ راعيةٍ، وقد يكون الرجل دارساً علاّمة أو شاعراً يودّ العبث . وغالباً ما كان الحوار ينتهي بوصول ِ قريب للراعية يضع حداً لنوايا الرجل .

*** تنسب القصيدة إلى نيكولاس دي غلدفود الذي عرف حوالي سنة ١٢٥٠ .

δ ليس هذا عنوان قصيدة بعينها بل اسماً لنمط من القصائد التي تحثّ على الاستمتاع باللحظة الراهنة لأن الحياة زائلة، وأفضل مثل عليه في العربية بيت طرفة بن العبد:

ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى ... وأن أشهد اللذات، هل أنت مخلدي؟

أو هذا للخيام / رامي:

واغنم من الحاضرِ لذّاته ... فليس في طبع الليالي الأمان

نحـو هوّة من «الـظلام الأبـدي». وهنـاك حتى عند هَرِكْ خصائص عديدة، مثل حب الفـولكلور والصـور المستمدة من الملابس والجواهر والعطور، تدل على وجود علاقة بالمـاسْـك لا بالكـوميديا. وحدود التجربة العادية في الكوميديا الغنائية تصلُها قصيدة الذِّهن الذي وصلّ مرحلة السكينة وقصيدة المتواضع المنتصر أو «القناعة المستقرّة»، أو السلام الذي يتكيف مع التجربة [بليك] ويهجر ما هو كيشوتي من الناحية العاطفية. والصيغة الوردزورثية الخاصة بالاستذكار الهادئ تشير إلى ميله لأن يبقى داخل حالة التجربة وذلك على النقيض من معظم الرومانسيين. والتعبير الخطابي عن السلام الذهني غالباً ما يأخـذ شكـل القصيدة الوصفية التي تصوّر الشاعر وهو يتسلّق تلاًّ ويستعرض المنـاظـر الطبيعية من حوله، وهي محاكاة في عالم التجربة للحظةِ التجلّي. وتحاول قصيدة الذهن الذي وصل مرحلة السكينة إن كان يمكنها أن تتناول موضوعاً خارجياً غير مبـاهج حياة السكينة الذهنية ذاتها، تحاول هذه القصيدة أن تنقل للقارئ الإحساس بملكٍ خاصٍّ سرّي؛ وهذا ما ينقلنا إلى نقطتنا الرئيسة التالية، ألا وهي الأحجية.

ان فكرة الأحجية هي الاحتواء الوصفي: أي أن الموضوع لا يوصف بل يُحتوى وتـوضـع دائرة من الكلمات حوله. والموضوع في الأحاجي البسيطة يتكون من صورة مركزية، ويحسّ القارئ أن عليه أن يحزر؛ أي أن يساوي ما بين القصيدة وما بين اسم الصورة أو علامتها أو رمزها. ومن الأشكال التي لا تزيد عن ذلك في التعقيد إلا قليلاً الرؤيا الشعارية التي ربما كانت من أقدم أشكال التفاهم البشري؛ والمثال التالي كفيل بإغنائنا عن الشرح:

فقال لي الربُّ ما أنت راءٍ يا عاموسُ. فقلت زيجاً. فقال السَّيِّد هانذا واضع زيجاً في وسط شعبي إسرائيل. [عاموس ٧ : ٧].

ويصوِّر غيرُ عاموسٍ من الأنبياء وهم يحملون آلاتٍ رمزيةً معهم مثل مصباح ديوجين، وهي وسية بلاغية ظلَّت موجودة حتى خنجر بيرك. وتضمُّ التطورات الأدبية لهذا الشكل

الشعـار* نفسـه مرورا بالتـراث الذي تنتمي له صور النمر وزهرة عباد الشمس والوردة المريضة عند بليك**، وقصائد تصويرية تقوم على المجاز الذهني، مثل قصيدة «العتلة» لهربرت. ومن السهل أن نرى الصلة بين الرؤيا الشعارية والصورة الهيرالدية heraldic في القصص الحـديثـة [العـديد من مسرحيات إبسن، ومن روايات فرجنيا وولف، **الوعاء الذهبي** لجيمس، إلخ] وهناك شكل ثالث من أشكال الأحجية في أشعار الرمزيين التي لا تحتوي «شيئاً» بل حالة نفسية. هنا أيضاً نرى أن بعض العناصر الأبسط التي تنتمي إلى التراث نفسه تبقى منها آثار، على عادة التطورات التي تنحو نحو الرقي والتعقيد، كما نجد في حالة الـ ptyx المحجية في شعر ملارميه.

تتصل كل من الأحجية والرؤيا الشعارية اتصالاً وثيقاً بالنقطة الأساسية المماثلة في النثر وهي التي تشمل المَثَل parable والأقصوصة الرمزية fable *** وكلاهما من أشكال الخطاب أيضاً، والأقصوصة هي أبسط النوعين وأقربهما من الأحجية البسيطة وفيها يماثل ذِكْرُ المغزي الأخـــلاقي δ عنصر الحزر في الأحجية، أما المَثَل فشكل أرقى يميل إلى احتواء مغزاه الأخلاقي في ثناياه أكثر من الأقصوصة الرمزية. والأقصوصة الرمزية فيها ميل أكبر إلى التنميط الأسلوب (حيوانات تتكلم وما إلى ذلك) في طريقة سردها، أما التنميط في المَثَـل فأقـل وضـوحاً. ولا تلجأ أي من أمثال يسوع الرمزية باستثناء مَثَل الخراف والماعز، وهي حكاية رؤيوية، إلى ما هو خارج ما يقبله العقل من أمور واقعية.

وعندما نأتي إلى قصائد هَرِك عن زهرة الربيع والنرجس البّري فاننا نبقى قريبين من تراث الأقصوصة الرمزية وقصيدة الشعار قرباً يجعل «قراءتنا لموعظة» في زهرة الربيع أمراً مقبولاً تماماً. ومع ذلك فإن هرك، على عكس وردزورث، يواجه نرجسَةُ مواجهة مباشرة،

---

* انظر ص (٣٥٨).

** ترد هذه الصور في عناوين قصائد شهيرة لوليم بليك.

*** أستعير هذين المصطلحين من **معجم مصطلحات الأدب** لمجدي وهبة وأضيف إلى ما ورد عنده تحت Parable ما يرد في القرآن الكريم في سورة البقرة ١٧ - ٢٠، ٢٦١ والكهف ٣٢-٤٤ إلخ.

δ أغلب الظن أن فراي يفكر في أقاصيص ايسوب، حيث يحرص الكاتب على ذكر مغزى الأقصوصة بعد سردها، لكننا نجد شيئاً من هذا في بعض اقاصيص جيمس ثيربر أيضاً.

والصورة المواجهة تتحول إلى صورة مشخَّصة بسهولة، وهنا نكون قد دخلنا منطقة تماثل منطقة الماسْك في الدراما، وفيها تعود الرؤيا البريئة ويعود عالم الجنّيات المرتبط بقصص الرومانس التي يتصف كل شيء فيها بأنه حيّ. إن قصيدة المواجهة الخيالية حيث يجري التعبير عن الصلة الوثيقة بين حالة الشاعر النفسية وبين الصور التي ترد في قصيدته بواسطة تشخيص هذه الصور هي النوع الذي تنتمي له قصائد كيتس Odes، وتلك التي تتناول المزهرية اليونانية منها أقربها إلى قصيدة الشعار. وتأخذنا الخطوة التالية إلى القصيدة الرعوية حيث نعود إلى نمط الرومانس الذي ذكرناه في محاولتنا الأولى، وهنا يتحول كل من الخوف والشفقة إلى لون من ألوان اللذة هما السامي والجميل على التوالي، وغالباً ما يصوّر هذان على أنهما ضدان كما هي الحال في قصيدتي مِلْتُن الرائعتين اللتين تصوران حالتَيْ المتعة الصافية والتأمّل الهنيّ، ولكننا نحصل أحياناً على شعر، من نوع قصائد مارفل «الخضراء»، يستوعب هذين الضدَّين استيعاباً يبلغ من كماله أن الحالتين تغدوان حالة واحدة.

ولكن عندما تتوحد رؤيا البراءة فان رؤيا التجربة المضادة غالباً ما تعود إلى الظهور، وذلك في شكل تقليدي قد ندعوه قصيدة الوعي المتسع، وفيه يوازن الشاعر ما بين التطهير الذي تأتي بها نظرته إلى التجربة وبين النشوة التي تأتي بها نظرته إلى عالم روحاني خيالي imaginative غير مرئي. وكما هي الحال في الأشكال المماثلة في الدراما فاننا لا نحصل هنا أيضاً على محاكاة مباشرة للحياة بل عل محاكاةٍ مَنَاظريةٍ لها قادرةٍ على النظر إلى التجربة من علٍ بسبب وجود رؤيا أخرى في الوقت ذاته. والتوصل إلى هذه المحاكاة المناظرية في الدراما ممكن بواسطة الموسيقى والمناظر لكن الموسيقى والرسم لا يمكنهما التعبير عما هو مأساوي أو كوميدي لأن هذين مفهومان لغويان: كل ما يعبران عنه هي حالات نفسية قد ندرجها تحت المأساة أو الكوميديا إن كان لدينا برنامج أدبي جاهز لاستقبالهما. وأفضل أمثلة قصيدة الوعي المتسع في أيامنا هذه هي رباعيات إليوت ومراثي دوينو لرلكه، وتعبر الاشارات الموسيقية في المجموعة الأولى والصور التصويرية

في المجموعة الثانية عن الصلة الوثيقة لهذا النوع الأدبي بالفنون التي لا تتكلم ـ شأنها شأن الشعر ولكن الحال فيها أوضح .

أما التقليد التالي فقد ندعوه قصيدة التعرف ، وهي القصيدة التي تعكس الدلالات المعتادة للحلم واليقظة بحيث يبدو أن التجربة هي الكابوس والرؤيا هي الواقع . والشكل الخطابي لهذا التقليد يتضمن الرؤيا العشقِيَّة التي عبَّر عنها شعراء القرون الوسطى . وفيها نحصــل على منـظر العـلاقة الشخصية المباشرة وقد تم التوصل اليه بوضعه في عالم غريب . ومن بين أصفى الأمثلة الحديثة على ذلك من بين الأشكال الغنائية بشكل عام قصيدة «مارينا» لإليوت وهي قصيدة قريبة من الأشكال الدرامية المماثلة . وتنتمي إلى هذا النـوع كثير من سونيتات أورفيوس لرلكه ، كما أنها التقليد المركزي عند كل من فون وتراهيرن . وهذه الثيمة نادرة وتناولها عسير في إيقاع النثر؛ ولكن هناك أمثلة عليها في Centuries of Meditation * ، خاصة في القطعة التي تقول «كان القمح حباً يتألق خالداً» .

ومن قصائد التعرّف المهمة جداً قصائد اكتشاف الذات حيث يكون الشاعر نفسه معنياً باليقظة من التجربة إلى واقع رؤيوي . ومن الأمثلة على ذلك قصيدة كولنز «حول الطبيعة الشعرية» وقصيدة « قبلاي خان» لكولرج وقصيدتا ييتس «القلعة» و «الإبحار إلى بيزنطة» . ويقع هذا النوع من القصائد عند حدود مجموعتنا التالية والأخيرة من الثيمات ، وهي مجموعة تعيدنا إلى النبوءة ثانية . وهذه هي الأشكال الدثرامبية الرابسودية حيث يشعر الشاعر أنه تتلبّسه قوّة داخلية شبه شخصية . ومن أقرب أمثلتها إلى قصيدة التعرف قصيدة الاستجابة الإيقونية على شاكلة بعض قصائد كريشو . وقد شاع في العصر الرومانسي شكـل أشدّ إيغالاً في الذاتية والدثرامبية ، من أمثلته قصيدة شلي «إلى الريح الغربية» والكثير من شعر سْوِنْبِرْن وفكتور هوغر وكتابات نيتشـه (الـذي أثار الاستغـراب بادّعائـه

---

* الترجمة الحرفية لهذا العنوان يمكن أن تكون «مئات التأمل» ، والمئات هنا تدلّ على مجموعات من المقاطع النثرية وضعت كل مئة منها (century) معاً ، فشكلت مئات والقطعة المشار إليها هي القطعة الثالثة من المئة الثالثة .

بأنه هو الذي اخترع الدّثرامب)، ونبوءات بليك، خاصة الليلة التاسعة من The Four Zoas *، وقصيدتا سْمارْت العظيمتان**. ومعظم هذه الكتابات خطابية الشكل. فالدثرامب مطواع للوزن المتكرّر. وقد نذكر من الأشكال الغنائية تقليد أغاني المجانين كما في أغاني إدغر في الملك لير وقصائد جَين المجنونة لييتس، وعند غيرهما من الشعراء أحياناً، مثل سْكُت. وبما أن مغنى أغنية المجنون متشرّد عادة فإنه يوحي بصلة أوثق بالكائنات الغريبة والقوى الغيبيّة مثل أرواح الطبيعة من صّلة الناس الأسوياء بها. أما على المستوى الأعلى، حيث يوحي الشاعر ببزوغ الرؤى المستقلّة في ذهنه هو، فنذكر من أمثلتها إضاءات رامبو.

وكلما اقتربنا من الإيقاع النبوي الذي بدأنا به اقتربت إيقاعات الشعر والنثر من بعضها حتى تندمج. فنحن نلاحظ عند وِتْمَن على سبيل المثال أن هناك وقفة قوية عند آخر كل سطر. وهذا أمر طبيعي لأنه ليس هناك ما يبرّر انسياب البيت إلى تاليه عندما لا يكون الإيقاع منتظماً. فهذا الإيقاع يقترب من شكل يصبح فيه إيقاع القصيدة الغنائية الترابطي، أي الخط الخطابي، والجملة النثرية، هما الوحدة ذاتها، وهو اتجاه نستطيع ملاحظته في شعر دثرامبي يبلغ من سذاجته سذاجة أشعار أُشَن*** أو من تَطَوُّرِه ورُقيِّه ما بلغته الأشكال الفرنسية الحديثة التي تحذو حذو Saison en Enfer [**فصل في الجحيم** لرامبو].

---

* الترجمة الحرفية هي «الحيوانات الأربع»، والعنوان يشير إلى رؤيا يوحنا اللاهوتي ٤ : ٦. أنظر حول هذه القصيدة كتاب نورثرب فراي Fearful Symmetry الذي يعدّ كتاب **تشريح النقد** تطويراً لبعض الأفكار التي جاءت فيه.

** أغلبُ الظن أن فراي يقصد Jubilate Agno (افرحوا بالحَمَل) و A Song to David (أغنية إلى داود).

*** Ossian . تكمن خلف هذا الاسم قصة طريفة ملخّصها أن جيمس مَكْفيرسن (١٧٣٦ ـ ١٧٩٦) ألّفَ مجموعة من القصائد، من ضمنها ملحمتان، ونَحَلَ هذه القصائد على شاعر قديم اسمه أُشَنْ. وأدّعى مكفيرسن أنه ترجم هذه القصائد عن اللغة الغاليّة القديمة. وقد كان «لترجماته» أثر بالغ على أوروبا ونشوء الحركة الرومانسية. ولكن من الواضح أن قضية النّحل شيء وقضية القيمة الأدبية شيء آخر. ونحن ما نزال نقول «لاميَّة العرب» للشنفرى مع أن الدكتور شوقي ضيف يرى ـ نقلاً عن **الأمالي** للقالي ـ أن القصيدة «من صنع خلف الأحمر». **العصر الجاهلي** ط٦ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٤)، ص٣٨٠.

## أشكال متصلة محددة (القصة النثرية)

عندما نطلق كلمة «قصة» fiction على ذلك النوع الأدبي الذي يعتمد الكلمة المكتوبة ويميل إلى أن يكون النثر فيه هو الإيقاع السائد فاننا نصطدم بالرأي القائل إن المعنى الحقيقي لكلمة «قصة» هو الكذب أو مجافاة الواقع. ولذلك فان السيرة الأدبية تضاف إلى مُقْتَنَيات المكتبة من الكتابات غير القصصية non-fiction إذا صدَّق قيّم المكتبة المؤلّفَ وتحت عنوان «القصص» fiction إذا اعتقد أنه كذاب. لكن لست أدري ما فائدة هذا التمييز للناقد الأدبي. فلا شك أن كلمة fiction ، وهي شأنها شأن poetry ، تعني ـ اشتقاقاً ـ شيئاً صنع لذاته**، يمكن أن يطلقها النقد الأدبي على أي عمل أدبي له شكل متّصل أساساً، أي عمل هو في كل الأحيان تقريباً عمل نثري. وإن كان هذا صعب التحقيق، فلنسجّل احتجاجنا على العادة السيئة التي تجعل fiction مطابقة للشكل الأصيل الوحيد من الـ fiction الذي نعرفه باسم الرواية novel .

فلننظر إلى عدد قليل من الكتب غير المصنفة التي تقع على حدود الكتابات غير القصصية والأدب. هل يعتبر كتاب **ترِسْترام شاندي** رواية؟ يكاد يسلّم الجميع بأنه كذلك رغم استخفاف الكتاب بـ«قيم القصة» story . وهل يعتبر كتاب **رحلات غلفر** رواية؟ هنا يكاد معظم الناس أن يترددوا، ومن ضمنهم نظام ديوي العشري الذي يضعه تحت «الهجاء والهزل». لكن هل يتردد أحد في دعوة الكتاب قصة؟ فاذا كان قصة ظهر عندنا فرق بين القصة بوصفها نوعاً genus والرواية بوصفها فصيلاً species من ذلك النوع. وإذا ما نقلنا موقعنا إلى القصة فهل نعتبر كتاب **الخياط وقد خيط** Sartor Resartus قصة؟ إن كان الجواب نفياً فما السبب؟ هل هو شكل أدبي أم أنه مجرّد عمل من أعمال الكتابة غير القصصية كتب «بأسلوب» جيّد متميّز؟ وهل يعتبر كتاب [جورج] بورو Borrow **لافنغرو** Lavengro قصة؟ تقول سلسلة مكتبة عامة الناس Everyman's إنه كذلك، أما سلسلة عيون

---

* كلمة fiction مشتقة من جذر لاتيني يعني التشكيل والابتكار، بينما تعود كلمة poetry إلى أصل يوناني معناه يعمل أو يصنع.

الأدب العالمي World's Classics فتصنفه تحت عنوان «رحلات وطوبوغرافيا».

إن المؤرخ الأدبي الذي يطابق ما بين القصة والرواية يصاب بالحرج عندما يفكر بكل ذلك الوقت الذي تمكن العالم فيه من العيش بدون روايات، ويبقى منظوره بالغ الضيق إلى أن يأتي إلى الخلاص العظيم على يدي ديفو. ويجد أن عليه أن يختزل القصة التيودورية [نسبة إلى آل تيودور الذين كانت إليزابث الأولى آخرهم] إلى سلسلة من المحاولات الوجلة في شكل الرواية، وهو شيء ينجح مع ديلوني ولكنه يحيل كتابات سِدْني إلى هراء. ثم يجد أن عليه أن يفترض وجود فجوة قصصية كبيرة في القرن السابع عشر تمتد على طول العصر الذهبي للنثر البلاغي تماماً. ثم ينتهي إلى اكتشاف أن كلمة رواية التي ظلت حتى حوالي سنة ١٩٠٠ اسما لشكل أدبيٍّ معروف قد اتسعت منذ ذلك الوقت لتشمل أي كتاب نثري لا «يتناول» شيئاً. ومن الواضح ان هذا التصور لعالم القصص النثرية الذي تقع الرواية في المركز منه تصوّر بطليموسي بلغ من تعقيده أنه ما عاد مفيداً، ولذا فإننا أصبحنا بحاجة إلى تصور نسبي كوبرنيكي ليحل محله.

عندما نبدأ بالتفكير جدياً في الرواية لا باعتبارها قصة بل باعتبارها شكلاً من أشكال القصة فإننا نشعر أن خصائصها، مهما كانت، هي تلك التي تجعل ديفو وفيلدنغ وأوستن وجيمس أساسيين في تراثها وتجعل بورو وبيكُكْ وملفِل وأمِلي برونتي هامشيين إلى حدٍّ ما. وليس هذا القول حكماً على قيمتهم، فقد نعتبر موبي دك أعظم من الأناني لمَرِدِثْ ونشعر ـ مع ذلك ـ أن كتاب مردث أقرب إلى الرواية العادية. ويبدو أن مفهوم فيلدنغ عن الرواية الذي جعلها ملحمة كوميدية كتبت نثراً مفهوم جوهري في التراث الذي عمل فيلدنغ الكثير من أجل إرساء قواعده. فالحبكة والحوار في الروايات التي نعتبرها ممثلة لهذا الفن مثل روايات جين أوستن يتصلان اتصالاً وثيقاً بتقاليد كوميديا السلوك. أما التقاليد التي تستند عليها رواية مرتفعات وذرنغ فأقرب إلى الحكاية والبالاد. ويبدو أنها أقرب إلى التراجيديا منها إلى الكوميديا. والعواطف المأساوية العاصفة التي من شأنها أن تخل بتوازن لهجة الخطاب في روايات جين أوستن، يمكن التعبير عنها هنا [أي في

كتاب من نوع كتاب أمِلي برونتي ] دون الخشية من الاضطراب. وقل مثل ذلك عن القوى الخارقة للطبيعة او التلميح لها، وهي الأمور التي يصعب حشرها في الرواية. كذلك فان شكل الحبكة مختلف: فبدلاً من المناورة حول موقف مركزي، كما تفعل جين أوستن فإن أملي برونتي تقص علينا قصتها بنبرات خطّية، ويبدو أنها تحتاج إلى معونة راوٍ نحسُّ أنـه لا محـلَّ له عند جين أوستن. وبما أن التقاليد التي تستند مرتفعات وذرنغ عليها تختلف كل هذا الاختـلاف فاننـا نشعـر أننـا محقّون عندما نعتبرها شكلاً من أشكال القصص النثري مغايراً للرواية، شكلاً سوف ندعوه الرومانس. ونحن مضطرون هنا أيضاً إلى استعمال هذه الكلمة بعدّة معانٍ مختلفة، ولكن يبدو أن كلمة رومانس أفضل من كلمة حكاية tale التي يبدو أنها تناسب الشكل الأقصر.

إن الفرق الجوهري بين الرواية والرومانس يكمن في مفهوم التشخيص، فكاتب الرومانس لا يحاول خلق «أناس حقيقيين» بقدر ما يحاول خلق شخصيات منمّطة تتسع لتصبح نماذج نفسانية عليا. فالرومانس هي التي تعطينا ما دعاه يُنْغ بالشهوة libido والنَّفْس anima والظل shadow على هيئة البطل والبطلة والشرير على التوالي. وهذا هو السبب الـذي يجعل قدراً من الأليغوري يتشبث بأطراف الرومانس. وتسلل بعض من عناصر الشخصية إلى الرومانس يجعلها شكلاً أشدُّ ثوريةً من الرواية بطبيعتها. فالروائي يتناول الممكن بواسـطة شخصيات ترتـدي أقنعتهـا الاجتمـاعية. وهو يحتاج إلى إطار قوامه المجتمـع الثابت، والكثير من روائيينا يباهون بتقليديتهم إلى حد الإزعاج. أما كاتب الـرومـانس فيتناول التفرُّد، ويصوّر شخصيات تعيش في فراغ أُحيل إلى مثال بواسطة الحلم، ومهما بلغ من محافظته فإن شيئاً مدمّراً يصعب ترويضه يَظَلُّ يُطِلُّ من صفحاته.

نستنتج إذن أن الرومانس النثرية شكل مستقل من أشكال القصة لا بد من تمييزه عن الرواية وفصله عن ركام الأعمال التي تعنيها الكلمة الآن، ويمكننا، حتى في الرّكام الآخر الذي يعرف بالقصة القصيرة، فصل الحكاية tale التي نجدها عند بو، وهي شكل تشبـه صلتـه بالرومانس صلة قصص تشيخوف وكاثرن مانسفيلد بالرواية. لكن الأمثلة

«النقية» من كلا الشكلين لا وجود لها، فليس هنالك رومانس عصرية لا يمكن جعلها رواية، والعكس بالعكس، فأشكال القصص النثرية أشكال مختلطة اختلاط الأجناس البشـرية، ولا يمكن فصلها بحسب الذكورة والأنوثة. والواقع أن الجمهور المستهلك للقصص يطالب دائماً بالشكل المختلط، برواية رومانسية فيها من الرومانس ما يكفي لأن يسقط القارىء شهوته libido على البطل ونفسه anima على البطلة، وفيها من الرواية ما يبقي هذه الاسقاطات في العالم المألوف. ولذلك قد يتساءل القارىء عن فائدة التمييز الذي أقمناه أعلاه، خاصة وأن هذا التمييز قائم رغم أنه غير متحقق في النقد الأدبي. فليس هناك من جديد في القول إن ترولوب كتب روايات وأن وِلْيَم مورِسْ كتب قصصاً رومانسية.

السبب هو أن كاتب قصص الرومانس العظيم يجب أن يُدرس بحسب التقاليد التي اختارها. ويجب ألاّ يترك وليم مورس على هامش القصص النثرية لمجرد أن الناقد لم يتعلم أخذ الرومانس مأخذ الجدّ. ولا أن يعتبر اختياره لذلك الشكل «هروباً» من اتجاهه الاجتماعي بعد ما قلناه عن الطبيعة الثورية للرومانس. وإن كان سْكُت يستحقّ لقب كاتب رومانس فليس من النقد الأدبي في شيء أن نركز على عيوبه بوصفه روائياً. كذلك فإن المميزات الرومانسية في كتاب رحلة الحاجّ، وشخصياته النموذجية، وتناوله الثوري للتجربة الدينية، كلُّ ذلك يجعل من الكتاب مثلاً مكتملاً من شكل أدبي: فهو ليس مجرد كتاب يتجرّعه الأدب الانكليزي للحصول على قدر من العناصر الدينية في نظام تغذيته. وعندما يصر هوثورن ـ أخيراً ـ في مقدمة البيت ذي القباب السبع على أن قصته يجب أن تقرأ بوصفها رومانس وليس بوصفها رواية فإن من الممكن أنه عنى ما قال مع أنه يشير إلى أن مكانة الشكل المنافس الآخر قد جعلت كاتب الرومانس يعتذر عن عدم استعماله.

إن الرومانس أقدم من الرواية، وهذه حقيقة خلقت الوهم التاريخي بأنها شيء لا بدَّ أن نتجاوزه، بأنها شكل طفولي لم يتطوّر. وصلات الرومانس الاجتماعية، بتصويرها الرزين للبطولة والنقاء تصويراً مثالياً، تربطها بالطبقة الأرستقراطية (راجع التعليق الأولي

على قصة الرومانس النمطية في المحاولة السابقة بشأن ما يبدو من تناقض هذا القول وما قلناه قبل قليل حول الطبيعة الثورية لهذا الشكل). وقد انتعش هذا الشكل في الفترة الأدبية التي ندعوها الفترة الرومانسية وصار جزءاً من النزوع نحو الإقطاع القديم ونحو تمجيد شخصية البطل أو الشهوة libido التي ينظر إليها نظرة مثالية. وفي إنكلترة شكلت قصص سْكُت الرومانسية وقصص الأخوات برونتي إلى درجة أقل جزءاً من نهضة نورثمبرية غامضة أو ردَّ فعلٍ رومانسي ضد الحركة الصناعية الجديدة في المِدْلَنْدْز [المناطق الوسطى]، وهو ردّ فعل أنتجَ أيضاً شعر وردزورث وبيرْنْز وفلسفة كارلايل*. ولذا فليس ثمة ما يدهش في أن نجد في الرواية، وهي شكل أدبي ألصق بالبرجوازية، ثيمة هامة هي محاكاة الرومانس ومُثُلِها بقصد الهزء منها. والتراث الذي أرست دعائمة قصة دون كيشوت مستمر في نوع من الرواية ينظر إلى الوضع الرومانسي من زاوية نظره بحيث تشكل تقاليد الشكلين مركباً ساخراً بدلاً من خليط مائع العاطفة. ومن الأمثلة على ذلك نورثانغر أبي [لجين أوستن]، والمدام بوفاري، واللورد جِمْ.

أما الميل نحو الأليغوري في الرومانس فقد يكون ميلاً واعياً كما في رحلة الحاج أو غير واعٍ كما في الدلالات الجنسية الواضحة التي نجدها في الأساطير التي وضعها وليم مورس. والرومانس، وهي قصة تصوّر أبطالاً، تقع في منزلة وسط بين الرواية، وهي قصة تصور بشراً عاديين، وبين الأسطورة، وهي قصة تصور آلهةً. وقد ظهرت الرومانس النثرية أول ما ظهرت على هيئة تطور متأخر من الأساطير الكلاسيكية [القديمة]، كما أن الملاحم الآيسلندية النثرية Sagas تبعت الملاحم الأسطورية Eddas**، بينما تميل الرواية إلى التوسع لتغدو تناولاً قصصياً للتاريخ. ومما يؤكد صواب حدس فيلدنغ عندما دعا توم جونز تاريخاً القاعدة العامة التي تقول إن الرواية كلّما اتسع مداها اتضحت

---

* ينتمي المذكورون إلى شمال إنكلترة (نورثمبريا) وإلى سكتلندة وهي مناطق لم تكن قد وصلتها الثورة الصناعية بعد كما وصلت أواسط إنكلترة (المِدْلَنْدز).

** هناك إيدا شعرية قديمة لا يعرف ناظمها تعود إلى القرن العاشر وإيدا نثرية أحدث عهداً كتبها سنوري ستورلسن (١١٧٨ ـ ١٢٤١).

طبيعتها التاريخية . ولكن بما أن الرواية تاريخ إبداعي فإن الروائي يفضّل عادة أن تكون مادتـه قابلة للتشكـل أو قريبـة من الأيام التي يكتب فيهـا، ويشعر بالضيق من النسق التاريخي الثابت . فرواية وَيْفَرلي [لسْكُت] تتناول أحداثاً حدثت قبل كتابتها بستين عاماً، بينما تتناول رواية دُورِتْ الصغيرة [لدكنز] أحداثاً حدثت قبل أربعين عاماً من وقت كتابتها ولكن النسق التاريخي ثابت في الرومانس وقابل للتشكيل في الرواية، مما يوحي بمبدأ عام هو أن معظم «الروايات التاريخية» هي قصص رومانسية . كذلك تغدو الرواية أميل إلى الرومانس في جاذبيتها إن كانت الحياة التي تصورها قد مضت، ولذلك قُرِئت روايات ترولوب على أنها قصص رومانسية خلال الحرب العالمية الثانية . وأغلب الظن أن ما حصر الرواية بحِلْفِ الزَّمان والإنسان الغربيّ*، في مقابل الرومانس التي تجوب كل أنحاء العالم هو هذه الصلة بالتاريخ والإحساس بالسياق الزمني .

أمـا السيرة الذاتية فهي شكل آخر يندمج في الرواية بسلسلة من التدرجات غير المحسوسة . وما يوحي بمعظم السِّير الذاتية هو دافع خلّاق - أي قصصي - لاختيار تلك الأحداث والتجارب من حياة الكاتب التي تشكل معاً نسقاً متكاملاً . وقد يكون النسق شيئاً أكبر من الكاتب أخذ يعرِّف نفسه به، أو قد يكون اتّساق شخصيتِه واتجاهاتِه، وقد ندعو هذا الشكل الهام من أشكال القصة النثرية الشكل الإعترافي، على غرار ما فعل القديس أوغسطين الذي يبدو أنه مبتكره، وعلى غرار روسو الذي أقام النمط الحديث منه . والتراث الأبكر أعطى الأدب الانكليزي **دين الطبيب** Religio Medici [للسير توماس براون] و **الـرحمة الغامرة** Grace Abounding (لجون بَنْيَنْ) **ودفاع** Apologia نُيومَنْ إلى جانب ذلك النوع المختلف اختلافاً خفياً من الاعترافات الذي يفضّله المتصوّفة .

هناك بعض الفائدة في تبيُّن شكل نثري مختلف هو الاعتراف، كما هي الحال في الرومانس . إذ إن ذلك يعطي العديد من أفضل أعمالنا النثرية مكاناً واضحاً في التراث القصصي بدلاً من إبقائها في منطقة غائمة في الكتب التي لا تعتبر أدباً لأنها «فكر» ولا

---

* يلمّح فراي هنا إلى كتاب بهذا العنوان من تأليف وِنْدم لويس .

تعتبر كتباً دينية أو فلسفية لأنها أمثلة على الأسلوب النثري. وللاعتراف، شأنه شأن الرواية والرومانس، شكله القصير، وهو المقالة السّيّارة familiar essay ، وما كتاب مونتاني livre de bone foy * إلا اعتراف يتكون من سلسلة من المقالات لا ينقصها إلا السرد المتّصل الذي يتميز به الشكل الأطول. وتشبه صلة الشكل الذي اختاره مونتاني بالاعتراف صلة كتـاب يتشكل من قصص قصيرة مثل أناس من دَبْلِن لجويْس أو ديكاميرون لبوكاشيو بالرواية أو الرومانس.

وقد أخذ الاعتراف بعد روسو ـ لا بل في أعمال روسو ذاتها ـ يصبُّ في الرواية، وأعطانا المزيج السّيرةَ الذاتيّة القصصيّة ورواية التّلمذةِ the Künstler-roman ** وما يتصل بها من أنواع. وليس هناك من مبرر أدبي يحتّم أن يكون موضوع الاعتراف هو المؤلف نفسه دائماً، فقد استعملت الاعترافات الدّرامِيَّة منذ ظهور مول فلاندرز [لديفو] على الأقـل. ويتيح أسلوب «تيّار الـوعي» امتـزاجاً أقوى لهذين الشكلين، ولكن خصائص الشكل الاعترافي تظهر حتى هنا بشكل واضح. ويكاد الاهتمام النظري الفكري بالدين أو السياسة أوا لفنّ أن يلعب دوراً بارزاً في الاعتراف بشكل دائم تقريباً. وما يجعل كاتب الاعتراف يشعر أن حياته تستحق أن يكتب عنها هو نجاحه في توحيد فكره حول أمثال هذه المـواضيع، ولكن هذا الاهتمام بالأفكار والأقوال النظرية غريب عن روح الرواية الحقة حيث تكون المشكلة الفنية هي تحويل الأفكار النظرية إلى علاقات شخصية. وإذا ما أخذنا مثالاً مألوفاً هو جين أوستن وجدنا الكنيسة والدولة والثقافة لا تدخل في رواياتها إلا بوصفهـا معطياتٍ اجتماعيةً. وقد وُصِفَ هنري جيمس بأنه صاحب ذهنٍ يبلغ من رهافته أنه لا يمكن لأي فكرة أن تُخِلَّ به. أما الروائي الذي لا يستطيع المضيّ بدون أفكار، أو ليس لديه الصبر لكي يهضم هذه الأفكار كما هضمها جيمس، فانه يلجأ غريزياً

---

* ترد هذه الكلمات في مطلع مقالات مونتاني، ويعني بها أنه سيتحدث لقرائه بمنتهى الصدق والأمانة لكي يروه في كتابه كما هو، دون مواربة أو تفنُّن.

** يتقصّى بطل الرواية في هذا النوع من روايات التلمذة، وهو عادة كاتب أو فنان، تطوره الفكري والفني منذ طفولته حتى وقت نضجه ووقف حياته للفن، وما صادفه من محن خارجية وأزمات داخلية.

إلى ما دعـاه مِلْ «التاريخ الذهني» لشخصية واحدة. وعندما نجد أن نقاشاً متخصصاً لنظرية من نظريات الاستطيقا تشكل ذروة الرواية في **صورة الفنان شاباً** لجويْس فإننا ندرك أن ما يجعل ذلك ممكناً هو وجود تراثٍ آخر من القصص النثرية في هذه الرواية.

إن الـرواية تميل إلى الإنبسـاط وإلى أن تكـون شخصية، وأهـم ما تُعنى به هو الشخصية الإنسانية كما تتبدّى في المجتمع. أما الرومانس فتميل إلى الانطواء وإلى ان تكون شخصية**. وهي تتعامل مع الشخصيات أيضاً، ولكنها تتعامل معها بطريقة أمعن في الـذاتية. (تشير الـذاتية هنـا إلى طريقـة التنـاول وليس إلى المـوضوع المتناول. وشخصيات الرومانس شخصيات بطولية ولذا فهي ليست قابلة للفهم. أما الروائي فيتمتع بحرية أكبر لدخول أذهان شخصياته لأنه أكثر موضوعية). كذلك نجد أن الإعتراف يميل هو أيضاً إلى الدخول في الذات، ولكنه فكريُّ المحتوى. ومن الواضح أن خطوتنا التالية هي اكتشاف شكلٍ رابعٍ من أشكال القصة يميل إلى الانبساط وإلى الفكر معاً.

لاحظنا من قبل أن معظم الناس مستعدون لتسمية **رحلات غلفر** قصة ولكن ليس رواية. ولذا فلا بد أنها نوع أخر من القصة لأن لها شكلاً، ونحن نشعر أننا نتحول من الرواية إلى هذا النوع ـ مهما كان اسمه ـ عندما نتحول من **إميل** لروسو إلى **كانْديد** لفولتير أو من **حال الحياة الانسانية** لبتلر The Way of All Flesh إلى كتابيه عن **إيرهون**، أو من **النقطة ونقيضها** لهَكْسلي إلى كتابه **عالم جديد شجاع**. وهذا يعني أن للشكل أصوله التراثية، وأنه كما يُظْهِرُ مثالا بتلر وهكسلي ـ قد احتفظ بنفسه كاملاً غير منقوص حتى في زمن صعود نجم الرواية. ومن السهل إثبات وجود هذا الشكل، ولن يشكك أحد بصحة القول إن الأصول الأدبية لكلٍّ من **رحلات غلفر وكانْديد** تعود بنا من خلال رابليه وإرازمس إلى لوقيان. ولكن رغم كثرة ما قيل عن أسلوب رابليه وسْوِفْت وفولتير وفكرهم، إلا أن ما قيل عنهم بوصفهم فنانين يعملون من خلال واسطة فنية معينة، وهي ناحية لا يغفلها أي

---

* الانبساط والانطواء هما من المصطلحات اليُنْغية طبعا، ويبدو لي أن تعبير personal الذي ترجمته بكلمة «شخصية» هو أيضاً من هذه المصطلحات (أي أنه الصفة من persona) وإن صحَّ هذا الظن وجب أن يفهم هذا المصطلح بمعنى القناع أيضاً.

شخص يتناول روائياً، فلا يكاد يذكر. وكان حظ كاتب كبير آخر من كتاب هذا التراث، وهو بيكُكْ أستاذ هكسلي، أسوأ حتى من ذلك، فقد نشأ انطباع عام بسبب عدم فهم الشكل الذي استخدمه، مؤداه أن مكانته في تاريخ تطور القصة النثرية مكانةُ غريبِ الأطوار يكتبُ ما يكتب كيفما اتفق. أما الحقيقة فهي أنه فنان مبدع دقيق في واسطة التعبير التي اتخذها إبداع جين أوستن في واسطتها هي.

إن الشكل الذي استخدمه هؤلاء المؤلّفون هو الأهجية المِنِبّيّة التي تدعى أيضاً أحياناً بالأهجية الفارونية، وهي نوع من الهجاء يقال إنه من ابتكار كَلْبِيٍّ يوناني اسمه مَنِبّس ضاعت أعماله، ولكن كان له تلميذان كبيران هما لوقيان اليوناني وفارو الروماني، وقد تابع التراث الذي خلفه فارو، وهوتراث لم تسلم منه الاّ شذرات، كلٌّ من بترونْيس وأبيولْيَس. ويبدو أن الأهجية المنبية تطوّرت عن الأهجية الشعرية بإضافة فواصل نثرية، ولكننا لا نعرفها إلا شكلاً نثرياً مع أن من صفاتها المتكررة (التي نشهدها عند بيكُكْ) توشيحها بالشعر.

لا تتعامل الأهجية المنبية مع الناس قدر تعاملها مع اتجاهاتهم الفكرية. فهي حين تتناول الأدعياء والمتزمتين والمهووسين ومُحْدَثي النعمة والمتفنّنين والمغالين في أهوائهم وأصحاب الحرف الجشعين والجهلة من كل نوع فإنما تتناولهم من خلال اتجاههم الوظيفي نحو الحياة بوصفها اتجاهات مستقلة عن سلوكهم الإجتماعي. وبذا فإن الأهجية المنبية تشبه الاعتراف في قدرتها على تناول الأفكار المجردة والنظريات، وتختلف عن الرواية في طريقة رسمها للشخصيات وهي طريقة تميل إلى التنميط أكثر من ميلها إلى التصوير الطبيعي، وتقدم الناس بوصفهم أبواقاً للأفكار التي يمثلونها. لكن لا يمكن هنا أيضاً أن ترسم حدود فاصلة ولا يجب أن ترسم، ولكننا لو قارنا شخصية من شخصيات جين أوستن بشخصية تماثلها من شخصيات بيكُكْ لشعرنا بالفرق بين الشكلين حالاً. والسيّد وِسْتِرْن ينتمي إلى الرواية بينما الدّمُ الذي يجري في عروق كلٍّ

من ثواكَم Thwackum وسْكْوَير Square دمٌ منبي*. ومن الثيمات الدائمة في هذا التراث ثيمـة الاستهـزاء من الفيلسـوف الدَّعي التي بحثناها سابقاً. وبينما يرى الروائي الشر والحماقة بوصفهما مرضين من أمراض المجتمع يراهما الهَجّاء المنبي بوصفهما مرضين من أمراض الفكر، أو بوصفهما ادّعاءً مجنوناً يرمُز له الفيلسوف الدَّعي ويوضِّحُ معالمَه في الوقت ذاته.

يستعمـل كلّ من بِتْرونيس وأبيولْيَس ورابليه وسْوِفْت وفولتير نسيجاً سردياً مهلهلاً غالباً ما يختلط شكلُه بالرومانس. لكن هذا الشكل يختلف عن الرومانس (مع أن هناك شيئاً لا يستهان به من الرومانس عند رابليه) لأنه غير معني في المحل الأول بتتبع مغامرات الأبطال بل يعتمد على شطحات الخيال الفكرية وعلى الملاحظات الهازلة التي تنتج الكاريكاتير وهو يختلف عن شكل رواية التشرُّد الذي فيه ما في الرواية من اهتمام بالبنية الحقيقية للمجتمع. والأهجية المنبية تقدم لنا في أشد أشكالها تركيزاً رؤياً للعالم من وجهة نظر نسق فكري واحد. وتستدعي البنية الفكرية المُقامة على القصة إخلالاً شديداً بمنطق السرد المعهود مع أن ما يبدو من إهمال لا يعكس إلا إهمال القارىء أو مَيْله إلى الحكم على ما يقرأ من خلال مفهومٍ للقصة مركزه الرواية.

كانت كلمـة Satire (هجاء) في العصر الروماني وعصر النهضة تعني واحداً من شكلين أدبين معينين أحدهما (وهو هذا الذي نحن بصدده) نثري والآخر شعري. أما الآن فالهجاء مبدأ بنيوي أو اتجاه، أو ما دعوناه بالقصة النوعية. وينطبق اسم الشكل في الأهاجي المنبية التي بحثناها على الاتجاه ايضاً. فالهجاء ـ بوصفه اسماً لاتجاهٍ ـ هو مزيج من الخيال والأخلاق كما لاحظنا. أما بوصفه اسماً لشكل أدبي فإنه أشدّ مرونة ويمكن أن يكون خيالياً برمته أو أخلاقياً برمته رغم انحصاره في الأدب (ذلك أنه بوصفه قصة نوعية يمكن أن يظهر في أي فن، كفن الكارتون على سبيل المثال). وهكذا فقد تكـون قصة المغامرة المنبية خيالاً صرفاً كما هي الحال في قصص الجنيات الأدبية.

* هذه الشخصيات الثلاث هي من شخصيات رواية توم جونز لفليدنغ.

ويعتبر الكتابان اللذان يتناولان مغامرات أَلِسْ* أهجيتين منبيتين كاملتين، وقل مثل ذلك عن **أطفال الماء**** التي تأثرت برابليه. أما الشكل الأخلاقي الصرف فهو رؤيا جادة للمجتمع بوصفه نسقاً فكرياً واحداً، أي عالماً طوباوياً.

والشكل القصير من الأهجية المنبية هو عادة حوار أو نقاش ينصبُّ الاهتمام الدرامي فيه على صراع الأفكار لا على صراع الشخصيات. وهذا هو الشكل المفضل عند إرازمس، وهو شائع في أعمال فولتير. والشكل هنا أيضاً ليس هجائي الاتجاه دائماً بل يتدرج باتجاه الخيال الصرف أو المناقشات الأخلاقية الصرفة، كما هي الحال في **الأحاديث الخيالية** للاندور أوفي «حوار الموتى». ويتسع هذا الشكل أحياناً اتساعاً كبيراً ويدخل فيه أكثر من متحدثيْن: وتتحول الخلفية المكانية عندئذ إلى cena أو مأدبة كتلك التي تهيمن على قصة بتْرونْيَس. وقد خلَّف أفلاطون الذي جاء قبل منبس بوقت طويل في هذا الحقل، أثراً قوياً على هذا الشكل الذي امتدّ في تراثٍ لم ينقطع حتى تلك الأحاديث المُتَمْدْيِنَة المتمهّلة التي تحاول تحديد شخصية رجالات البلاط المثاليين عند كاستليوني أو مذهب «الصيد» عند والتن. وقد أعطتنا الأشكال الحديثة المتطورة عن ذلك اللقاءات الخاصة في عطل نهاية الأسبوع في البيوت الريفية عند كل من بيكُكْ وهكسلي ومقلّدوهما، وهي لقاءات يكون للتعبير عن الآراء والأفكار والاهتمامات الثقافية فيها من الأهمية ما للعلاقات الجنسية.

إن الروائي يظهر متعته الغامرة بفنه عن طريق التحليل المطوّل للعلاقات الإنسانية كما هي الحال عند هنري جيمس أو للظواهر الاجتماعية، كما هي الحال عند تولستوي. أما الفنان المنبي الذي يتناول الثيمات والاتجاهات الفكرية، فيبدي متعته الغامرة بفنه بطرق فكرية، بحشدِ كَمٍّ هائلٍ من المعرفة عن ثيمته أو عن طريق إغراق ضحاياه الأدعياء بطوفان من رطانتهم هم. ومن أصناف هذا الشكل، أو قل من أصنافه الفرعية، نوع من

---

* هذان الكتابان هما **ألس في بلاد العجائب** (١٨٦٥) و**من خلال المرآة** (١٨٧٢) اللذان كتبهما تشارلز دوجسن تحت الاسم المستعار لويس كارول.

** من تأليف تشارلز كنغزلي، وهي قصة للأطفال.

الخليط الموسوعي الذي يمثله كتاب Deipnosophists * لأثينايوس وكتاب Saturnalia ** لماكروبيُس، حيث يجلس الناس حول وليمةٍ ويضخّون قدراً هائلاً من المعلومات عن كل ما يمكن أن يخطر على البال في الحديث. وربما كان مَنْ رَبَطَ استعراضَ المعرفةِ بالتراث المنبي هوفارو الذي بلغ من سعة علمه أنه جعل كُونْتِلْيان يدعوه «أعلم رجال روما» vir romanorum eruditissimus إن لم نقل إنه جعله يحدّق فيه ويحبس النَّفَس [إعجاباً]. والمَيْل إلى التوسع بحيث يغدو العمل خليطاً موسوعياً بادٍ للعيان عند رابليه، خاصة في كتالوجاته الهائلة عن الـ torcheculs ونعوته التي تصف غطاء العورة وطرق قراءة الغيب. والمصنَّفات الموسوعية التي أنتجها كل من إرازمس وفولتير أثناء عملهما تدل على أن غريزة العقعق*** لجمع المعلومات ليست مقطوعة الصلة بتلك المقدرة التي تجعلتهما مشهورين في المجال الفني. والبنية الموسوعية التي أسبغها فلوبير على بوفار وبيكوشيه تصبح مفهومة إذا فسرناها بانتمائها إلى التراث المنبي.

إنَّ هذا التناول الخلّاق للعلم المتبحّر هو المبدأ المنظِّم لأعظم أهجية منبِّية في اللغة الانكليزية قبل سْوِفْت، وهي كتاب تشريح السوداوية لبيرتن. فقد درس المؤلف هنا المجتمع طبقاً لنسقٍ فكري استمدّه من مفهوم السوداوية، وفيه استعاض بمأدبة من الكتب عن الحوار فكانت النتيجة أوسع استعراض للحياة البشرية في كتاب واحد أنتجه الأدب الإنكليزي منذ تشوسر الذي كان أحد كتاب بيرتن المفضلين. وقد نلاحظ بشكل عابر العالم الطوباوي الذي تناوله في مقدمته وفي «استطراداته» التي يتبين لنا حينما نتفحصها عن كثب أنها تركيزات علمية لأشكال منبية: فالاستطراد عن الهواء يتناول

---

* السوفسطائيون يتعشّون أو الذوّاقة على مائدة الطعام. جمع أثينايوس ثلاثةً وعشرين من المثقفين على حفلة عشاء وجعلهم يتحدثون عن أمور شتى، منها الأطعمة.

** الساترناليا هو عيد ساترن واحتفال بالبذار. جمع ماكروبيُس في هذه المحاورة عدداً من الشخصيات اللامعة للحديث عن أمور شتى منها فرجيل والأصل الشمسي للعديد من الأساطير.

*** طير كالغراب يعرف عنه حبه لسرقة الحاجيات وجمعها والمقصود طبعاً هو هذا الميل لدى بعض الكتاب لجمع كل أنواع المعرفة وحشرها بين دفّتي كتاب على شاكلة ما كان يصنعه المصنّفون العرب.

الرحلة العجيبة، والاستطراد عن الأرواح يتناول الاستخدام الساخر للمعرفة الواسعة، والاستطراد عن بؤس العلماء يتناول الهجاء الموجّه ضد الفيلسوف الدّعي. وكلمة anatomy في عنوان كتاب بيرتن تعني التشريح أو التحليل وتدل دلالة وافية على الأسلوب الفكري في تناول الأمور الذي يتصف به هذا الشكل الأدبي. ويجدر بنا أن نتبنى هذه الكلمة بوصفها كلمة مناسبة لإحلالها محل تعبير «الأهجية المنبية» الثقيل الذي صار في العصور الحديثة تعبيراً مضللاً.

يأخذ التشريح في نهاية المطاف بالاندماج بالرواية طبعاً منتجاً أنواعاً متباينة، منها رواية الفكرة *roman à these* وروايات تكون فيها الشخصيات رموزاً لأفكار اجتماعية أو أفكار سواها، مثل الروايات البروليتارية في الثلاثينات من هذا القرن. لكن ستيرن، تلميذ كلٍّ من بيرتن ورابليه، هو الذي مزج التشريح بالرواية مزجاً ناجحاً. فقد تكون ترسترام شاندي، كما قلنا في البداية، رواية، ولكن السرد الاستطرادي والكتالوجات، وتصوير الشخصيات تصويراً نمطياً على نسق الشخصيات المريضة، والرحلة العجيبة للأنف الضخم، والمناقشات التي تجري على غرار المأدبة، والاستهزاء الدائم من الفلاسفة والنقاد الأدعياء كلها خصائص تنتمي إلى التشريح.

إن التوصّل إلى فهم أوضح لشكل التشريح وتقاليده كفيل بوضع العديد من عناصر التاريخ الأدبي في محلها الصحيح. فكتاب بويثْيس عزاء الفلسفة Consolation of Philosophy بما يضمه من حوار ووصلات شعرية ولهجة تأملية ساخرة تتخلل ثنايا الكتاب، تشريح خالص، وهي حقيقة ذات أهمية عظمى في تفسير أثر الكتاب البعيد. كذلك يعتبر كتاب الصياد الكامل The Compleat Angler تشريحاً لأنه يزاوج ما بين النثر والشعر، ويضع الأحداث ضمن مأدبة ريفية، ويستخدم الحوار، ويبدي اهتماماً خاصاً بالطعام الولائمي، ويسخر سخرية منبية هادئة من مجتمع يرى أن كل شيء أهم من صيد السمك ولكنه مع ذلك لم يكتشف أشياء كثيرة يعملها خيراً من صيد السمك. هناك في كل فترة من فترات الأدب عدد كبير من القصص الرومانسية ومن الاعترافات والتشريحات

التي تهمل لأن الأصناف التي تنتمي لها لم تُتَبَيَّن [أو يُعْتَرف بها]. ففي الفترة الواقعة بين ستيرن وبيكُكْ على سبيل المثال هناك من كتب الرومانس **ملمث الجوال** Melmoth the Wanderer لتشارلز روبرت ماتوران ومن كتب الاعترافات **اعترافات مذنب غفر الله ذنوبه** Confessions of a Justified Sinner [لجيمس] هوغ ومن كتب التشريح **الدكتور** [لروبرت] صَذِي وكتاب **جون بَنْكل** [لتوماس] أموري Amory's John Buncle **والليالي الامبروزية** Noctes Ambrosianae *

نلخّص إذن فنقول إننا عندما ننظر في القصة من حيث شكلها فإننا نرى أربعة فروع رئيسة تربطها معاً هي الرواية والاعتراف والتشريح والرومانس. والترابطات الممكنة الست لهـذه الفروع كلها موجودة. وقد بينا كيف أن الرواية قد ارتبطت بكل فرع من الفروع الأخرى. والتركيز على شكل واحد دون سواه نادر: فروايات جورج إليوت الأولى مثلاً كانت متأثرة بالرومانس بينما تأثرت رواياتها المتأخرة بالتشريح. ومن الطبيعي أن نجد مزيج الـرومـانس والاعتراف في السيرة الذاتية التي يكتبهاشخص ذو مزاج رومانسي، ويمـثـله في الأدب الانـكليزي جورج بورو ذو الشخصية المنبســطة ودي كُونْسي ذو الشخصية المنطوية، أما مزيج الرومانس والتشريح فقد لاحظناه في رابليه. ومن الأمثلة المتأخرة على هذا النوع **موبي دك** حيث تتسع ثيمة صيد الحيوان المتوحش الرومانسية إلى تشريح موسوعي للحدث. وقد اتحد الاعتراف والتشريح في كتاب **الخياط وقد خيط** [لكارلايْل] وفي بعض تجارب كيركغور ذات الأصالة المدهشة في شكل القصة النثري، بما فيها كتاب **إما / أو**. وتستخدم الخططُ القصصيةُ التي تتصف بشمولية أعظم ثلاثةَ أشكال على الأقل في العادة، إذ نرى ملامح من الرواية والرومانس والاعتراف في **باملا** [لـرِتْشَـردسُن]، ومن الـرواية والـرومـانس والتشـريح في **الدون كيشوت**، ومن الرواية والاعتراف والتشريح في بْروسْت، ومن الرومانس والاعتراف والتشريح في أبيوليس.

---

* كانت هذه سلسلة من الأحاديث الخيالية التي صورت على أنها جرت في حانة أمبرُوز بإدنبره. وكانت تنشر في **مجلة بلاكوود** الاسكتلندية، واشترك في كتابتها عدد من كتّاب المجلّة.

لقد تعمدت أن أجعل حديثي تخطيطياً لإظهار الفائدة التي يمكن جَنْيُها من وجود تفسير منطقي بسيط لشكل موبي دك أو ترسترام شاندي على سبيل المثال. أما التناول النقدي المعتاد لهذا الشكل فيشبه تناول الأطباء في بْروبْدِ نْغْناغ الذين حكموا على غَلِفر في نهاية الأمر، بعد جدل مطول، بأنه من عجائب الطبيعة lusus naturae . ولم يحيّر النقاد شيء قدر ما حيرهم التشريح خاصة بحيث لم يكد كاتب قصة واحد تأثر تأثراً عميقاً بالتشريح يسلم من تهمة السلوك الشائن، وأذكّر القارىء هنا بجويس لأن وصف كتابَيْ جويس بأنهما مسخ هائل أصبح نوعاً من الوخز العصبي. وقد وجدت تعبيرات مثل ديموغورغن*، وبهيموث**، وفيل أبيض في كتابات نقاد جيدين [تناولواكتب جويس]. أما النقاد السيئون فأغلب الظن أنهم قادرون على بذ هؤلاء فيما قد يبتدعون من نعوت. فالعناية التي بذلها جويس لتنظيم يولسيس ويقظة فنغن كادت تقارب الهوس، ولكن بما أن الكتابين لم ينظّما حسب المبادىء المألوفة في القصص النثرية فقد تخلف [لدى النقاد] انطباع بأنهما يخلوان من الشكل، لكن لنجرِّبْ صِيَغَنا على جويس.

لو سئل قارىء أن يضع قائمة بالأشياء التي أثرت فيه أكثر من غيرها في كتاب يولسيس، فقد تشمل ما يلي: أولاً، الوضوح الذي تتبدى فيه مناظر دبلن وأصواتها وروائحها، واستدارة رسم الشخصيات فيها*** وما للحوار من نكهة طبيعية. ثانياً، الطريقة المفصلة التي تجري بها محاكاة القصة وشخصياتها محاكاة هازلة بمقارنتها مع أنساق بطولية نموذجية، خاصة منها تلك التي نجدها في الأوديسة. ثالثاً، الكشف عن الشخصية والحادثة من خلال الاستعمال الثاقب لتيار الوعي. رابعاً، الميل الدائم لأن

---

* هذا اسم لكائن خرافي يصورونه على أنه قوة مخيفة من قوى العالم السفلي. وقد نترجم معناه بكلمة بعبع.

** بهيموث هو اسم حيوان ورد وصفه في سفر أيوب ٤٠ : ١٥-٢٤، ربما قصد به فرس الماء.

*** كان فورستر قد ميز بين نوعين من الشخصيات القصصية، هما الشخصيات المسطحة والشخصيات المستديرة. وعنى بالتسطيح الاكتفاء بالملامح الخارجية والتصرفات النمطية وبالاستدارة العمق والاكتمال من حيث المكونات الفكرية والنفسية. وهذا هو ما يقصده فراي بمصطلح الاستدارة rotun-dity .

يكون الكتاب موسوعياً استقصائياً في أسلوبه وموضوعه، ولأن يرى هذين الجانبين من زاوية شديدة الالتصاق بالفكر. ويجب ألا يصعب علينا الآن أن نرى أن هذه النقاط الأربع تصف عناصر في الكتاب ترتبط بالرواية والرومانس والاعتراف والتشريح على التوالي. ولذا فان **يولسيس** ملحمة نثرية كاملة تستخدم الأشكال الأربعة جميعاً، وكلها ذات أهمية متساوية، وكلها ضرورية لبعضها البعض، مما يجعل الكتاب وحدة وليس ركاماً.

لقد أقيمت هذه الوحدة من خطة معقدة من التقابلات المتوازية. والنموذجان الرومانسيان هاملت ويولسيس يشبهان نجمين بعيدين في سماء الأدب يطلان إطلالة متسائلة على مخلوقات دبلن المهلهلة التي تغزل نفسها طائعة حسب الأنساق التي وضعها تأثير هذين النجمين. وهناك في حادثتي الكِكْلوبات وسِرْسي** على وجه الخصوص محاكاة هازلة متصلة للأنساق الواقعية بواسطة أنساق رومانسية تذكرنا **بالمدام بوفاري** مع أن السخرية تميل إلى الإتجاه الآخر. فالعلاقة بين أسلوبي الرواية والاعتراف هي هي، والمؤلف يقفز إلى أذهان شخصياته ليتبع تيار وعيها، ثم يقفز خارجاً منها ليصفها وصفاً خارجياً. كذلك نجد في مزيج الرواية والتشريح أيضاً، وهو المزيج الذي نجده في فصل **إثاكا**، أن الإحساس بالعداء الكامن بين الناحيتين الشخصية والفكرية من المشهد يفسر ما نجد فيه من شَجى. ويصحّ مبدأ التقابل المتوازي هذا في حالة المزاوجات الثلاث الأخرى: مزيج الرومانس والاعتراف في «نوسيكا» و«بنيلوبي» ومزيج الاعتراف والتشريح في «بروتْيس» و«وآكلو اللوتس» و مزيج الرومانس والتشريح (وهو مزيج نادر لا نجده إلا لماما) في «السرينات» وفي أجزاء من «سرسي».

أما في **يقظة فنغن** فتصل وحدة التصميم إلى أبعد من ذلك. فالقصة القذرة التي تروي حياة ** السكّير وزوجته الضعيفة لا تجرى مقارنتها بنموذجي ترسترام والملك

---

* من المعروف أن رواية **يولسيس** تقوم على محاكاة مستمرة لبنية **الأوديسّة** وتقسم أجزاؤها إلى أحداث تماثل فصول **الأوديسة**. وقد صار من المألوف الإشارة إلى هذه الأحداث عند جويس بعناوين مستمدة من فصول **الأوديسة**. وهذا هو ما يفعله فراي هنا وفي بقية هذه الفقرة.

** هذه هي الاحرف الأولى لاسم بطل الرواية همفري تْشِمْبْدِنْ إيْروِكَر Humphry Chimpden Earwicker.

الإلهي، ذلك أن HCE هو نفسه ترسترام والملك الإلهي. وبما أن عالم القصة هو عالم الحلم، فلا يمكن إيجاد تقابل بين الاعتراف والرواية وبين تيار الوعي داخل الذهن وبين ظهور الناس الآخرين خارجه. ولا يمكن فصل عالم التجربة في الرواية عن العالم المفهوم في التشريح. فالأشكال التي بذلنا الجهد لفصلها في القصة والتي تعتمد في وجودها على المتقابلات التي تقبلها الفطرة السليمة للوعي كما هو خلال النهار تختفي في يقظة فنغن لتعطينا شكلاً جوهرياً خامساً. هذا الشكل هو الذي يرتبط تقليدياً بالكتب المقدسة ويعامل الحياة باعتبارها سقوطاً ويقظة للنفس الانسانسة وخلقاً للطبيعة ورؤيا لها creation and apocalypse of nature . والكتاب المقدس هو المثال الخالص لهذا الشكل. وينتمي إلى هذا الشكل ايضاً كل من كتاب الموتى المصري والإيدا النثرية الآيسلندية، وهما عملان تركا آثاراً عميقة على يقظة فنغن.

## أشكال متصلة محددة

صادفنا في المحاولة الأولى المبدأ القائل إن كل عصر من عصور الأدب يغلب أن يكون فيه شكل موسوعي مركزي هو في العادة كتاب مقدس كتب على النمط الأسطوري، وأن يكون فيه شيء «يماثل الوحي» ـ كما دعوناه ـ في الأنماط الأخرى. والكتاب المركزي المقدس في ثقافتنا [الغربية] هو الكتاب المقدس المسيحي الذي ربما كان أشد الكتب المقدسة انتظاماً في بنيته في العالم [في رأي فراي]. وعندما نقول إن الكتاب المقدس «أكثر» من مجرد عمل أدبي فان المقصود هو أن هناك طرقاً أخرى للنظر فيه. وما كان لكتاب أن يكون له مثلما كان للكتاب المقدس من أثر على الأدب دون أن يتصف هو بصفات أدبية. والكتاب المقدس عمل أدبي طالما أن من ينظر فيه هو ناقد أدبي.

لقد ترك غياب أي نقد أدبي أصيل للكتاب المقدس في العصور الحديثة (حتى وقت قريب جداً) فجوة كبيرة في معرفتنا بالرمزية الأدبية برمتها. وهي فجوه تعجز عن ملئها كل تلك المعرفة الجديدة التي استخدمت لتوضيحها. وأنا أشعر ان البحث التاريخي

دون استثناء نقد «أدنى»* أو هو نقد تحليلي. بينما النقد «الأعلى» سيكون نوعاً مختلفاً تماماً من النشاط. والنوع الثاني يبدو لي أنه نقد أدبي خالص يرى الكتاب المقدس لا باعتباره كشكولاً من التصحيفات والشروح والتصحيحات والاضافات والمطابقات والتحويرات وحالات سوء الفهم التي كشف عنها النقد التحليلي، بل باعتباره الوحدة التايبولوجية التي قصد من هذه الأشياء كلها أن تساعد على بنائها أصلاً. فالتأثير الثقافي الهائل الذي خلّفه الكتاب المقدس يستحيل تفسيره من قبل أي نقد له يقف حيث يبدو أنه شيء أشبه بمجموعةٍ متخصصٍ في جمع الطوابع لها شكل أدبي. أما النقد العالي للكتاب المقدس فهو نقد تركيبي يبدأ من الفرضية القائلة إن الكتاب المقدس أسطورة مكتملة، بنية نموذجية واحدة تمتد من الخليقة إلى الرؤيا ومبدأه التعليمي هو مقولة القدّيس أوغسطين إنَّ العهد العتيق تكشَّف في العهد الجديد وأن العهد الجديد كامن في العهد العتيق وأن العهدين ليس الواحد منهما أليغوري للآخر بقدر ما هو تطابق استعاري مع الآخر. ونحن لا نستطيع العودة بالكتاب المقدس إلى زمن ـ حتى ولو كان زمناً تاريخياً ـ لم تكن فيه مادته توضع في وحدة تايبولوجية، وإذا ما اعتبر الكتاب المقدس كتاباً موحىً به سواء بالمعنى الديني أو الدنيوي، فلا بد أن تعتبر عملية تحريره أو تصحيحه ملهمة هي الأخرى.

هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكننا التعامل بها مع الكتاب المقدس بوصفه مصدر الأثر الأكبر على الرمزية الأدبية، وهو ما كان فعلاً، ولسوف تكون هذه الطريقة نقداً محافظاً يستعيد التابيولوجيات التقليدية القائمة على فرضية وحدته الاستعارية ويعيد لها ما كان لها من أهمية. إن الناقد التاريخي لكتاب نشيد الأنشاد على سبيل المثال يهتم بالدرجة الأولى بالمذاهب التي تجعل الخصب محورها وبالاحتفالات القروية، أما النقد الثقافي للكتاب نفسه فيعنى بالدرجة الأولى بتطورات رموزه عند دانتي وبرنار الكليرفوكسي Bernard of Clairvaux وغيرهما من المتصوّفة والشعراء الذين رمز لهم

---

* بالمعنى الذي أشرت اليه سابقاً (ص ٤٠).

الكتـاب حبّ المسيح لكنيستـه. وهـذا المعنى ليس مجـرد أليغـوري ألصقت جزافـاً بالقصيدة بل هو السياق الثقافي الأوسع أو النموذجي للتفسير الذي وضع ذلك المعنى في مكانه فيه. وليس ثمة ما يدعو للاختيار بين هذين النوعين من النقد، وليس ثمة ما يدعو لاعتبار سيرة الكتاب الأدبية نتيجة لتشويه النص حرصاً على رهافة الأحاسيس، أو لغلطة جاوزت حدها في إبداعها، ولا لاعتبار النظرة التي ترى في ذلك السِّفر قصةً شرقيةً حسّيةً اكتشافاً حديثاً فيه ما فيه من مفارقة.

إن قـدراً كبيـراً مـن الرمـوز الأدبيـة بـدءاً بقصيـدة حلم الصليـب The Dream of the Rood * إلى [رباعية] لِتِلْ غِدِنْغْ [لإليوت] يبدأ باكتساب المعاني بمجرد أن تتخذ نظرتنـا إلى الكتـاب المقدس موضعها الصحيح. ونحن معنيون الآن بالسعي البطولي للشخصية المـركـزية التي تسمى المسيح Messiah، وهي شخصية ترتبط بعـدد من الشخصيات الملكية في العهد القديم وتتوحد مع المسيح Christ في العهد الجديد. ولقد تناولنا مراحل هذا السعي ورموزه تحت قصة الرومانس النوعية. فهناك ميلاد غامض يتبعُه تجلٍّ أو اعتراف بالوليد بأنه ابن الله: وتلي ذلك رموز الإذلال والخيانة والشهادة، أو ما يدعى بعقدة عذاب العبد، ثم تلي هذه رموز المسيح بوصفه عريساً، وقاهراً للوحش، وقائداً لشعبه إلى وطنهم الخاص بهم الذي هم أهله الحقيقيون. ويبدو أن نبوءات الأنبياء الأصليين ركزت في غالبيتها، إن لم تركز برمتها، على التقريع، ولكن عُزِيَتْ لهم لواحق لما بعد الشتات زوَّدت الكتاب المقدس بكل أجزائه بإيقاع القصة الكلّية الدَّوارة التي تعقُب الكارثةَ فيها عودةٌ إلى السعادة ويعقب الذلَّ الثراءُ والنجاح، وهو ما نجده بشكل موجز في قصتي أيوب والابن المتلاف.

هذا يعني أن الكتاب المقدس يصور لنا الدائرة الكبرى من الخليقة إلى الرؤيا.

---

* قصيدة باللغة الانكليزية القديمة لا يعرف ناظمها.

وهي دائرة يقع ضمنها سعيُ المسيح البطوليُ من التجسّد حتّى التألُّه*. وهناك في هذه الدائرة فضلاً عن ذلك ثلاث حركات دائرية مفهومة تصريحاً أو تلميحاً: الحركة الفردية من الميلاد إلى الخلاص، الحركة الجنسية من آدم وحواء إلى الزواج الرؤيوي، والحركة الاجتماعية من سَنِّ الشريعة حتى إقامة دولة الشريعة، أي صهيون العهد القديم وقد أعيد بناؤها أو عالم العهد الجديد الألفي. وهذه الدوائر هي الدوائر المكتملة أو الدوائر الجدلية حيث تكون الحركة نحو الأسفل في البداية ثم نحو الأعلى باتجاه عالمٍ تحقق خلاصه إلى الأبد. لكن هناك أيضاً دائرة «البشرية الخالصة» أو الدائرة الساخرة، وهي دائرة بشرية وحسب، وليس لها من معين مخلّص، وهي دائرة تظل تدور «دورانها الممل الرتيب»، كما يقول بليك، من الحياة إلى الممات. والنغمة الأخيرة هنا هي نغمة العبودية والنفي والحرب المستديمة أو الدمار حرقاً (سدوم، وبابل) أو غرقاً (الطوفان). ويعطينا هذان الشكلان من الحركة الدائرية إطارين ملحميين[٨٤] هما ملحمة العودة، وملحمة الغضب، وتعطينا الحقيقة القائلة إن دورة الحياة والموت والبعث مثيل دقيق في رمزيته للدورة المسيحية المكونة من وجود سابق وحياة في الموت وبعث، نوعاً ثالثاً من الملحمة

---

* ليس القارىء ملزماً بطبيعة الحال بقبول مدلولات هذه الكلمات لدى من يؤمنون بها. لكن الفكرة التي تقوم عليها هذه الفقرة فكرة بسيطة ولا تستدعي الدخول في مسائل اللاهوت الشائكة. فالقراءة التايبولوجية للكتاب المقدس ـ بوصفه كتاباً أدبياً ـ ترى تناظرات بين مستويات من القصة: ترى في قصص العهد القديم ما يوحي بمعاني قصص العهد الحديد، أو ترى في قصص العهد الجديد مماثلات على مستوى مغاير في قصص العهد القديم، وهذا ما يفعله نقّاد الأدب عندما يرون مثلاً مماثلات أسطورية في بعض الروايات الحديثة. كما أن من السهل قراءة «قصة» الكتاب المقدس على مستويات أدناها مستوى حياة الفرد باعتبارها قصة سقوط في هذا العالم فرحلة عذاب يتبعها خلاص أو أمل بخلاص، وأعلاها مستوى حياة الجماعة وقد مرّت بمراحل مماثلة تنتهي بما يدعوه فراي بالعالم الألفي، وهو عالم يشبه تحقق عالم الحياة الطوباوية الذي كثيراً ما تناوله الفلاسفة والأدباء وربما كان من المفيد هنا أن أشير إلى أن هذه الحرية في القراءة موجودة في النص نفسه، إذ إن كلمة «صهيون» التي تعني في السياق اليهودي مكاناً بعينه تعني بالنسبة للمسيحي حالة روحية معينة، وربما قصد بها «السماء». ولذا فان «صهيون العهد القديم» تصبح عند فراي «عالم العهد الجديد الألفي». وإن كان مصطلحنا نحن مختلفاً استبدلنا بـ «عالم العهد الجديد الألفي» شيئاً مناظراً له وإن لم يكن هو.

المثيلة، والنوع الرابع هو ملحمة التقابل contrast-epic حيث يشكل الموقف الانساني الساخر أحد القطبين وحيث يشكل أصل المجتمع الإلهي أو استمراره القطب الآخر.

لكن الإيقاع الرؤيوي الكامل نادر حتى في الأسطورة مع انه موجود في الأساطير الشمالية في ملحمتي **الإيدا** وفي الـ Muspilli ، والكتاب الأخير من **المهابهاراتا** ما هو إلا دخول في عالم النعيم. وهناك أساطير تألّه، كما في قصة هرقل، وأساطير خلاص، كما في الرمزية الأوزايريسية في **كتاب الموتى**؛ ولكن الهمّ الأكبر لمعظم الكتب المقدسة هو وضع الشريعة، خاصة ما يتعلق منها بالشعائر. والشكل الناتج عن ذلك هو نوع أولي من ملحمة التقابل بما تضمه من أساطير تقع في أحد القطبين عن أصل الشريعة ومنها أساطير الخليقة، بينما تقع في القطب الآخر تلك التي تصور المجتمع الانساني تحت ظل هذه الشريعة. ومما يدل على قدم ملحمة التقابل ملحمة **غلغامش** حيث يقود بحث البطل عن الخلود صاحبه إلى سماع أقوال عن نهاية الدورة الطبيعية التي يرمز لها هنا بالطوفان، كما هي الحال في الكتاب المقدس. وقد قامت مجموعات الأساطير التي جمعها كل من هزيود وأوفيديوس على الشكل نفسه. وهنا يلعب الشاعر نفسه (ويكون ضحية الظلم أو النفي) دوراً بارزاً على القطب الإنساني. وتستمر هذه البنية ذاتها مروراً ببويثيوس حيث يتشكل القطبان من عصر ذهبي ضاع ومن الشاعر في السجن وقد اتُّهم ظلماً، إلى أن نصل العصور الوسطى.

أما الأشكال المتصلة الرومانسية فتستخدم محاكيات إنسانية أو تقديسية للأسطورة المسيحية مثل سعي دانتي في **الكوميديا** وسعي القديس جورج عند سبنسر وسعي فرسان الكأس المقدسة. **والكوميديا** تعكس البنية المعتادة لملحمة التقابل لأنها تبدأ بالوضع الإنساني الساخر وتنتهي بالرؤيا الإلهية. والطبيعة الإنسانية لسعي دانتي تثبتها حقيقة كونه عاجزاً عن الانتصار على الوحوش التي تجابهه في البداية أو حتى مواجهتها: ولذا فإن سعيه يبدأ بتراجع عن دور الفارس التقليدي. وفي رؤيا لانغلاند العظيمة* أول معالجة

* الإشارة هي إلى قصيدة بيرز الفلاّح لوليم لانغلاند التي تعود إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر.

رئيسة لملحمة التقابل. فهناك في أحد قطبيها المسيح بعد بعثه وخلاص بيرز، وهناك في القطب الآخر رؤيا الحياة البشرية التي تصف في نهاية القصيدة شيئاً شديد الشبه بانتصار المسيح الدجّال. وكان سبنسر يريد أن تنتهي **ملكة الجن** بقصيدة زفاف لا بد أنها كانت ستمتليء بصور من الكتاب المقدس تصوّر العريس؛ ولكن القصيدة كما وصلتنا تنتهي بالوحش الصَّفيق (الذي يرمز للافتراء) طليقاً بينما يكون الشاعر ضحية من ضحاياه.

نصل في النمط الحكائي العالي إلى البنية التي نعدها ملحمية عادة، وهي الشكل الذي يمثله هوميروس وفرجيل وملتن. والملحمة تختلف عن القصة باتساع ثيمتها التي تشمل العالمين العلوي والسفلي وتستعرض قدراً عظيماً من المعرفة التقليدية. والشاعر القصصي من مثل صذي أو لِدْغيت قد يكتب أي عدد يشاء من القصائد القصصية، أما الشاعر الملحمي فلا يكمل عادة إلا بنية ملحمية واحدة، وتكون اللحظة التي يقرر فيها ثيمته هي لحظة الأزمة الكبرى في حياته.

والشكل الدوّار للملحمة الكلاسيكية يقوم على دورة الطبيعة، وعالمه عالم وسيط معروف يقع في وسط عالم لا حدود له (apeiron) وبين آلهة في العالم العلوي وآخرين في العالم السفلي. وللدورة إيقاعان رئيسان: حياة الفرد وموته، والإيقاع الاجتماعي الأبطأ الذي يؤدي خلال مسيرة السنين (أو periplomenon eniaution عند هوميروس و labentibus annis أو volvibus عند فرجيل) إلى قيام المدن والامبراطوريات وزوالها. ولا يبدو أن الرؤيا الثابتة لهذا الايقاع الثاني ممكنة إلا للآلهة. والتقليد الذي تبدأ الأحداث الملحمية فيه من الوسط يعقد عقدة في الزمان إن صح التعبير. أما الحدث الكامل في خلفية **الإلياذة** فيتحرك ما بين مدن اليونان إلى حصار السنوات العشر لطروادة ثم يعود إلى اليونان ثانية. والحدث الشامل في **الأوديسة** مثال أكثر خصوصية من الشيء ذاته، ويتحرك من إثاكا ثم إليها. وتتحرك **الإنيادة** بآلهة بيت برايام من طروادة إلى طروادة الجديدة.

أما الأحداث في الأرضية الأمامية فتبدأ عند نقطة تصفها **الأوديسة** بأنها hamothen، أي في مكان ما: لكنها في الحقيقة نقطة اختيرت بعناية. والملاحم الثلاث

تبدأ عند نقطة أشبه ما تكون بنقطة الحضيض في الفعل الدوّار الشامل: في **الإلياذة** عند لحظة اليأس في المعسكر اليوناني، وفي **الأوديسة** عندما يكون أوديسيوس وبنلوبي أبعد ما يكونان عن بعضهما بعضاً وكلاهما يخطُبُ ودَّهما خُطَّاب ملحاحون، وفي **الإنيادة** عندما يكون البطل قد تحطمت سفينته على شطآن قرطاجنة، قلعة جونو وعدوة روما. ثم تمضي الأحداث إلى الخلف وإلى الأمام إلى حدٍّ يكفي لبيان الشكل العام لدورة التاريخ. واكتشاف الحدث الملحمي هو الإحساس بأن نهاية الحدث الكلي تشبه بدايته، أي بوجود نظام متسق يتخلل الكل. وهذا النظام المتسق ليس إرادة إلهية أو علّية حتمية، بل ثَبات في طبيعة تسيطر عليها الآلهة، وهو ثبات يشمل الكائنات البشرية إذا قبلته. وليس الإحساس بهذا الثبات مأساوياً بالضرورة، ولكنه الإحساس الذي يجعل المأساة ممكنة.

وهذا هو ما يحصل في **الإلياذة** على سبيل المثال. إن عدد الأسباب الوجيهة التي تدعو لامتداح **الإلياذة** كفيلة بملء كتاب أكبر من هذا، ولكن ما يهمنا من هذه الأسباب هنا أن ثيمتها هي الـ menis أو أغنية الغضب. وما أثبتته **الإلياذة** من أن سقوط العدو، مثله مثل سقوط الصديق أو الزعيم، أمر مأساوي لا كوميدي لهو شيء تصعب المبالغة في أهميته للأدب الغربي. فقد دخل مع **الإلياذة** عنصر موضوعي يخلو من الهوى إلى رؤية الشاعر للحياة الإنسانية دخولاً لا رجعة فيه. ولولا ذلك العنصر لظل الشعر آلةً في خدمة أهدافٍ اجتماعية متباينة: للدعاية والتسلية، والعبادة، والتعليم. أما وأن ذلك العنصر قد دخل الشعر فإن الشعر قد اكتسب سلطاناً لم يفقده منذ ظهور **الإلياذة**، وهو سلطان يشبه سلطان العلم في أنه يقوم على رؤية للطبيعة تراها نظاماً لا علاقة له بالأهواء الشخصية.

أما **الأوديسة** فتستهل التراث الآخر، تراث ملحمة العودة. فالقصة هي قصة رومانسية لبطل يسلم من مخاطر لا تصدَّق ويصل في اللحظة المناسبة لاستعادة عروسه ولهزيمة الأشرار، ولكن شعورنا الجوهري نحو القصة شعور أشدّ حذراً تعود أصوله إلى قبولنا الشامل للطبيعة والمجتمع والشريعة، ولحقِّ سيّد البيت بالعودة لأخذ ما هو حقٌّ له.

أما **الإلياذة** فتطور ثيمة العودة وتجعلها ثيمة البعث، بحيث تكون النهاية في طروادة الجديدة هي نقطة البداية وقد تجددت وتحولت عن طريق سعي البطل. وتأخذ الملحمة المسيحية هذه الثيمات إلى سياق نموذجي أوسع. فالكتاب المقدس يضم ـ من وجهة النظر الشعرية ـ كل ثيمات الملاحم الثلاث: ثيمة تدمير المدينة وأسرها في **الإلياذة**، وثيمة الـ nostos أو العودة إلى الوطن في **الأوديسة**. وثيمة إعادة بناء المدينة الجديدة في **الإنيادة**. وآدم كأوديسيوس، رجلُ غَضَبٍ، نُفي عن موطنه لأنه أغضب الله عندما تجاوز الحدود التي تمليها عليه إنسانيته. والفعل المثير للغضب في كلتا القصتين يُرْمَز له بتناول طعام مخصَّص للإله. وعودة آدم، مثل عودة أوديسيوس، مشروطة بتهدئة الغضب الرباني بواسطة الحكمة الربانية. (يتصالح كلٌّ من بوسايدن وأثينة حسب إرادة زوس عند هوميروس، ويتقبَّل الآب الإنسان في الغفران المسيحي). وينقل بنو اسرائيل تابوت العهد من مصر إلى أرض الميعاد مثلما ينقل إينِيَسْ متاع بيتِه household goods * من طروادة المدمَّرة إلى تلك التي أقيمت إلى الأبد.

من هنا نجد أن هناك اكتمالاً مطّرداً في الثيمة (لا من حيث أي نوع من أنواع القيم) في انتقالنا من الملحمة الكلاسيكية إلى الملحمة المسيحية، وهذا ما يشير إليه ملتن في تعبيرات مثل «خلف الجبل الأيوني» Beyond the Aonian Mount **. إن الحدث المباشر في ملحمة ملتن يتناول هو الآخر أدنى نقطة وصلها الحدث الدوّار الشامل، ألا وهي نقطة سقوط الشياطين وآدم. ثم يبدأ الحدث في تلك النقطة بالرجوع في الزمن خلال كلمة رفائيل وبالتقدم في الزمن من خلال كلمة مايكل [ميكائيل] إلى بداية الحدث الكلّي ونهايته. أما البداية فهي وجود الله بين الملائكة قبل أن يتبدى الابن لهم، بينما تأتي النهاية بعد الرؤيا عندما يكون الله هو «الكل في الكل»؛ ولكن البداية والنهاية هما النقطة

---

* كذا في الأصل. ولا بدّ أن هذا خطأ مطبعي وأن الصحيح هو household gods (أي آلهة بيته)

** كل الطبعات التي بين يدي تورد هنذا التعبير على النحو التالي: Above the Aonian Mount وهو البيت ١٥ من الكتاب الأول. والجبل المذكور هو جبل هليكون، موطن المُلْهِمات التسع في الأساطير اليونانية.

ذاتها، هي حضور الله وقد تجدد وتحول بالسعي البطولي الذي اخذه المسيح على عاتقه. ولقد كان على ملتن بوصفه مسيحياً أن يعيد النظر في الثيمة الملحمية التي هي الفعل البطولي، وأن يقرر ما هو البطل وما هو الفعل في المفهوم المسيحي. إن البطولة عنده تتمثل بالطاعة والإخلاص والجَلَد خلال الاستهزاء أو الاضطهاد، ويمثّلها الملاك المخلص أَبْديل. أما الفعل فهو فعل إيجابي خلّاق يمثّله المسيح في خلق العالم وإعادة خلق الإنسان. ولذا فان الشيطان هو الذي يكتسب الصفات التقليدية للبطولة العسكرية: إنه أخيل الغاضب ويولسيس الخبيث؛ إنه الفارس الذي يحقق مسعى الفوضى الخطير. ولكنه من وجهة نظر الله بطل من وَرَقٍ، هو ما يُعْجَبُ الإنسانُ في حالةِ السقوطِ به، بوصفه الشكلَ الوثنيَّ للملكوتِ والجَبَروت والعَظَموت*.

وفي فترة النمط الأدنى تميل البنية المتصلة إلى أن تصبح إما ذاتية وأسطورية وأما موضوعية وتاريخية. ويجري التعبير عن النوع الأول بواسطة الخطاب عادة، بينما يعبر عن النوع الثاني بالقصص النثري. وقد جرت أهم المحاولات لمزج النوعين في بلد لا نتوقع منه ذلك، ألا وهو فرنسا[٨٥]، وتشمل هذه المحاولات الأعمال غير الكاملة التي خلّفها شنييه Chenier و**أساطير القرون** *Légendes des Siècles.* لفكتور هوغو. وهنا تنتقل ثيمة الفعل البطولي، بشكل يتفق مع تقاليد النمط الأدنى، من الزعيم القائد إلى الإنسانية جمعاء. ولذا فإن اكتمال الفعل يُرَى باعتباره تحسُّناً اجتماعياً يتمُّ في المستقبل بالدرجة الأولى.

تؤثّر الآلهة على الأحداث في الملحمة التقليدية من حاضرٍ مستمرٍ، إذ تتبدى كل من أثينة وفينوس في مناسبات محددة لتنوير البطل أو تقوية معنوياته في تلك اللحظة. والحصولُ على معلومات عن المستقبل أو ما يعتبر «أمامنا» في دورة الحياة الدنيا يقتضي الهبوط إلى عالم الموتى السفلي كما يجري في الكتاب الحادي عشر من **الأوديسة** أو الكتاب السادس من **الإنيادة**. كذلك يعلم الموتى في **جحيم** دانتي ما يخبئه المستقبل

* ترد هذه الصيغة في اللسان. أنظر: عظم.

ولا يعلمون شيئاً عن الحاضر، والمعرفة المحرَّمة التي «جلبت الموت إلى العالم» عند ملتن تتحقق على شكل نبوءة يأتي بها ميكائيل عن المستقبل. ولذا فإننا لا يدهشنا أن نجد ازدياداً كبيراً، خلال فترة النمط الأدنى ذات الآمال المستقبلية، في الإحساس بأن القوة المخلّصة تأتي من «أسفل» أو من خلال تقاليد غيبية أو سرّية. **وبروميثيوس طليقا** [لشلي] هي أشهر مثال إنكليزي. وكانت محاولة إدخال الهبوط إلى العالم الأسفل katabasis في الجزء الثاني من **فاوست** على شكل الهبوط إلى «الأمهات» في بداية الأمر ثم على شكل ليل الفالبورغس* الكلاسيكي، كانت من أشدّ الأمور غموضاً من حيث البنية في ذلك العمل. لكن الهبوط يمتزج بلحظة التجلّي التقليدية ويكتمل بها. فإنْدمين كيتْسْ «ينزل» بحثاً عن الحقيقة و «يصعد» بحثاً عن الجمال ويكتشف بشكل لا يدهشنا عند كيتس أن الحقّ والجمال شيء واحد**. ومن والواضح أن صلةً ما بين «الأسفل» الديونيسي و «الأعلى» الأبولوني كانت على بال كيتس في **هايْبيْريُن**. كما قامت **بيرنْتْ نورتن** لإليوت على المبدأ القائل «إن الطريق نحو الأعلى والطريق نحو الأسفل واحدة»، مما يحل الإنفصال بينهما حلاًّ مسيحياً. فالزمن في هذا العالم يسير في خط أفقي بينما يشكّل حضور الله السرمدي خطاً عمودياً يقطعه بزاويتين قائمتين، ونقطة الالتقاء هي التجسّد Incarnation. ويشكل مشهد حديقة الورود والقطار التّحْترضي [تحت الأرض] نصفي الدائرة الطبيعية، حيث يمثل النصف العلوي عالم الخيال الرومانسي الذي تسوده البراءة بينما يمثل النصف السفلي عالم التجربة. ولكننا لو صعدنا أكثر في حديقة الورود ونزلنا أكثر في الطريق التحترضي لوصلنا النقطة ذاتها***.

---

* ربما كان الأصح أن نقول وقفة عيد فالبورغس، وهو عيد القدّيسة فالبورغس. وفي الليلة السابقة لذلك العيد كان الساحرات يعقدن حفلاً خاصاً بهن على قمة جبل بروكن في ألمانيا كما تقول حكاياتهم. وقد صور غوته هذا المشهد في فاوست.

** أنظر دراسة فراي لهذه القصيدة في كتابه:

**A Study of English Romanticism** (New York : Random House, 1968).

*** أنظر دراسة فراي لهذه الرباعية وغيرها من أشعار إليوت في كتابه:

**T.S. Eliot: An Introduction** (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1963).

تزودنا الكوميديا والسخرية بالرمزية المحاكية حيث تشكل العلاقة بين غلفر المشدود الوثاق في ليليبوت وبين بروميثيوس، وبين العامل المترنّح في **يقظة فنغن** وبين آدم، وبين كعكة المادلين عند بروسْت وبين خبز القربان، أمثلةً على درجات متباينة من الجدية. وينتمي إلى هذا النوع أيضاً ذلك الاستعمال للبنية النموذجية التي نراها في **أبشالوم وأخيتوفل** [لدْرايْدن] حيث يُعامَل التشابه بين القصة وبين نموذجها الأصلي في العهد القديم كما لو كان سلسلة من المصادفات الذكية. وثيمة المحاكاة الهازئة المتصلة ثيمة شديدة الشيوع في الهجاء، لكنها لا توجد في القصص النثرية إلا في التشريح، أي في التراث الذي يمثله أبيوليُس ورابليه وسْوِفْت. وتظهر الأهاجي والروايات علاقة تشبه علاقة الملاحم بالقصص: فكلما ازداد عدد الروايات التي يكتبها الروائي كلما ازداد نجاحه، أما رابليه وبيرتن وستيرن فقد ركّزوا جهد حياتهم الإبداعية على عمل فذٍّ واحدٍ. ولذا فإننا نجد أن علينا أن نبحث عن استمرارية التراث المتصل في الهجاء والسخرية، وأن نتوقع أن الشكل الضامَّ للملحمة الساخرة أو الهجائية سوف يكون الدائرة الخالصة التي لا بد أن ينتهي فيها كل مسعى، مهما بلغ من نجاحه أو بطوليته، إلى أن يعاد من جديد.

هناك في قصيدة **المسافر الذهني** لبليك رؤيا لدورة الحياة البشرية من الميلاد إلى الموت فالبعث. والشخصيتان اللتان تتحدث عنهما القصيدة هما ذكر وأنثى يتحركان باتجاهين متعاكسين، أحدهما يكبر سناً والآخر يصغر والعكس بالعكس. والعلاقة الدوارة بينهما تمرّ على كل نقاطنا الأساسية: فهناك مرحلة فيها أم وأبنها، ومرحلة فيها زوج وزوجته، ومرحلة فيها أب وابنته، ومرحلة لما يدعوه بليك بالشَّبَحِ والانبثاق emanation *

---

* هذه ترجمة حرفية لكلمتي بليك. وقد شرح فراي هذين المصطلحين في كتابه عن بليك بقوله: «يدعو بليك الأفكار المجردة spectres (أي أشباح) وكلمة Spectre (بحرف S كبير) تعني كينونة الذات Self-hood. والكلمة المقابلة لها هي "Emanation" (الإنبثاق) ويعني بها الشكل الكلي للأشياء التي يحبها الإنسان ويخلقها. والانبثاق في حالة السقوط يقع خارج الذات ولذا فانه يكون مصدراً للإغراء والعذاب. أما في حالات هيمنة الخيال فيتّحد بالإنسان وينبثق منه ـ وهذا هو سبب التسمية».

**Fearful Symmetry: A Study of William Blake** (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1947), p. 73.

and spectre ، وهما كلمتان تنطبقان إلى حدٍّ ما مع كلمتي alastor * ، و epipsyche **
عند شلي . لكن ليست أي من هذه المراحل مرحلة صحيحة ، فما الأم إلا مرضعة ، وما
الزوجة إلا كائن «طأطأ» لمتعة الذَّكَر ، وما البنت إلا مستبدلة [بالبنت الحقيقية] والانبثاق
لا ينبثق ، بل يبقى صعب المنال . أما الذَّكر فيمثّل الإنسانية ، ولذلك فهو يحتوى النساء
ـ إذ لا ترتبط «الإرادة الانثوية» عند بليك بالنساء إلا عندما تقلد النساء تلك العلاقة في
الحياة البشـرية ، كمـا يفعلن في تراث الحب الرفيع . والشخصية الانثوية تمثل البيئة
الطبيعية التي لا يخضعها الذَّكر إلا جزئياً . والرموز السائدة في القصيدة رموز قمرية كما
تدل على ذلك الوجوه الأربعة four phases .

يظهر في الشكل المتصل عندما يُعنى بدورة الحياة البشرية نموذج انثوي غامض
يكون أحياناً حميداً وأحياناً خبيثاً ، ولكنه نموذج يهيمن عادة على الحركة الدائرية ويؤكد
وجودها . وتمثل أحد جانبي هذا النموذج شخصية إيزيس وقد اتخذت شكل بنيلوبي أو
سولفيغ [عند إبْسِنْ] التي تكون النقطة الثابتة التي ينتهي عندها الحدث . والإلهة التي
كثيراً ما تبدأ الفعل الدوّار وتنهيه وثيقة الصلة بهذه الشخصية . وهذه الشخصية هي أثينة
في الاوديسة وفينوس في الإنيادة وهي في الأدب الانكليزي ـ لأسباب سياسية ـ تنويع
على شخصية ديانا δ مثل ملكة الجنّ عند سبنسر . ومن الصيغ الأخرى لهذه الشخصية
فينـوس الحَـدُوب δ التي تتخلل رؤيا لوكـريشيس العظيمة للحياة وقد اتزنت في نظام

---

* استعمل شلي هذه الكلمة عنواناً لإحدى قصائده . وتعني هذه الكلمة اليونانية «الروح الشريرة» أو «المنتقمة» .

** هذه أيضاً كلمة من اليونانية استعملها شلي عنواناً لإحدى قصائده ، وتعني «هذه النفس من نفسي» .

δ ديانا هي طبعاً إلهة القمر والعفة معاً . ولذا فقد كانت رمزاً مناسباً للملكة إليزابث الأولى التي رفضت الزواج من أيٍّ من طالبي يدها .

δ يصوّر لوكريشيس في قصيدته عن طبيعة الأشياء فينوس باعتبارها المبدأ الخلّاق في الطبيعة .

الطبيعة. وتهيمن بياتريتشي في [كوميديــا] دانتي لا على دورةٍ بل على مَلْويَّةٍ* مقدَّسة تقود صعدا إلى الله مثلما تفعل الأنوثة الخــالدة Ewig-Weibliche ** في **فاوست** بشكل أقل وضوحاً. أما في الجهة الأخرى فهناك شخصية تمثل الاتجاه المعاكس لاتجاه السعي البطولي: شخصية كالِبْسو أو سرسي عند هوميروس، ودايدو عند فرجيل وكليوباترا عند شيكسبير، وديوِسّا عند سْبِنْسَر، وهي تدعى أحياناً بالأم المُرعبة، ولكنها غالباً ما تصوَّر بوصفها شخصية محببة. وشخصية حواء التي تقذف بالانسان نُزُلاً في حركةٍ لولبية نحو عالم السقوط هي الشخصية المناقضة لشخصية بياتريتشي.

هنــاك بطبيعــة الحــال في العصر الساخر عدد كبير من الرؤى التي تشكل دورة التجربة محورها، وتهيمن عليها شخصية أنثوية تتصل بالقمر أو بشخصية الأنثى القاتلة. **فرؤيا** ييتس التي أصاب ييتس بربطها **بالمسافر الذهني** ترتكز على هذه الرموز [القمرية]، وهي رموز شرحها السيد روبرت غريفز في وقت لاحق في كتاب **الإلهة البيضاء** شرحا زاد علماً وحصافة حتى عما نجد عند ييتس. أما في **اليباب** لإليوت فإن الشخصية التي تكمن في الـخلفية ليست هي شخصية «سيدة المــواقف» lady of situations ، بل شخصية تايريسياس الخنثـوية. ومـع أن ثمة في القصيدة موعظة نارية وموعظة رعدية وأن لكلا

---

* استعير هنا الاسم العراقي للمئذنة العباسية الشهيرة في سامراء لمطابقته للمقصود.

** يشير فراي إلى كلمات الجوقة التي تختتم الجزء الثاني من **فاوست**:

كل ما يزول
مَثَل [لأولي الألباب]
ونقصان الأرض
يجد ههنا كماله.
وما لا يمكن التعبير عنه هنا
يجد الحياة من خلال الحب.
أيها الأنوثة الخالدة
قودينا إلى الأعلى.

الموعظتين دلالات رؤيوية خفية فإن دورة الماء الطبيعية، دورة نهر التميز الذي يصب في البحر ويعود من خلال «الموت في الماء» في أمطار الربيع، هي الشكل الضامُّ للقصبدة. وفي يولسيس لجويس تتحد الشخصية الأنثوية التي هي في الوقت ذاته أمومية زَوْجَوية مومسيّة*، وشخصية بنيلوبية تعانق كل خاطبيها، تتحد في نومها مع الأرض الدوارة الناعسة، وتصادق على كلِّ شيء ولا تخلق أبداً، وتستقلُّ بالكتاب كله في آخر المطاف.

لكن يقظة فنغن هي الملحمة الساخرة الكبرى في عصرنا. والبنية الضامَّة هنا أيضاً بنية دوّارة لأن نهاية الكتاب تعيدنا إلى بدايته ثانية. والواقع أن فنغن لا يستيقظ أبداً لأن HCE يفشل في إقامة أية ديمومة بين عالمي يقظته وحلمه. والشخصية المركزية هي ALP **، ولكننا نلاحظ أن ALP ليس فيها أثر من المرأة القاتلة رغم انها تكاد ألا تملك شيئاً من سمات بياتريتشي أو مريم العذراء. إنها زوجة وأم تعاني باستمرار من العذاب ولا نهاية لصبرها ولخوفها على من تحب. ومع أنها تقضي دورتها الطبيعية إلا أنها لا تحقق أي مسعى بذاتها، ولكن من الواضح أنها من ذلك النوع من الكائنات التي تجعل المسعى ممكناً. من هو إذن البطل الذي يحقق المسعى الدائم في يقظة فنغن؟ ليس هناك من شخصيات الكتاب من يبدو أنها تستحق هذه التسمية. لكننا نشعر مع ذلك أن هذا الكتاب يعطينا أكثر من مجرد سخرية عابثة من دورة تدور. ونفطن في نهاية المطاف إلى أن القارىء هو الذي يحقق المسعى، ويتمكن من أن ينظر إلى الدوران ويرى أن شكله أكثر من مجرد دوران وذلك بقدر ما يُفْهَم من كتاب Doublends Jined ***.

---

* أرجو أن تُغْفر لي هذه الصِّيغ، ولكنني أحاول بواسطتها أن أنقل شيئاً من الأثر الذي تتركه كلمات فراي في القارىء وهو يصف مولي بلوم: maternal, marital, and meretricious.

** هذه هي الأحرف الأولى من اسم Anna Livia Plurabelle زوجة HCE.

*** هذا مثال سهل نسبياً على لغة يقظة فنغن. فهو يلمّح إلى مدينة دبلن في كلمة Doublends ويشير كذلك إلى حقيقة أن الجملة الأخيرة في الكتاب تعود إلى الجملة الأولى منه؛ أي أن طرفي الكتاب يلتقيان: double ends joined والفقرة التي يرد فيها التعبير (ص ٢٠ من طبعة فايكنغ) تدعم ما يذهب إليه فراي حول كون القارىء هوالمدعوّ للقيام بالإبحار (بالسعي) في عالم الكتاب.

نلاحظ في الأشكال المتصلة كالملحمة وما يتصل بها كيف أن الثيمات التقليدية التي تجتمع حولها القصائد الغنائية تعود إلى الظهور على شكل «أحداث» في قصة أطول. وهكذا تعود الأمدوحة إلى الظهور في المبارزات البطولية Klea andron ، وقصيدة العمل الجماعي في تقليد الألعاب الرياضية، وقصيدة الرثاء في الموت البطولي، وهكذا. ويحدث التطور المعاكس عندما تصل قصيدة غنائية عن ثيمةٍ تقليديةٍ إلى درجة من التركيز تجعلها تتسع لتصبح ملحمة مصغّرة: ملحمةً تشبه الملحمة الصغيرة epyllion التاريخية من حيث جنسها إن لم تكن هي. وهكذا فإن قصيدة لسيداس ملحمة كتابية مصغّرة تشمل كل ما تشمله ملحمة **الفردوس المفقود**، موت الإنسان وخلاصه على يد المسيح. وأغلب الظن أن **قصيدة الزفاف**Epithalamion لسبنسر تضم بشكل مصغّر ما كانت خاتمة ملحمته غير المكتوبة** ستضمه. أما في العصر الحديث فقد غدت الملحمة المصغرة شكلاً شائعاً جداً. وتنتمي له القصائد المتأخرة لكل من إليوت وإيدث سِتْوِل والكثير من **أنشاد** باوند.

كذلك نلاحظ، توضيحاً لمبدئنا العام، أن الملحمة المصغّرة تشكّل في حقيقة الأمر جزءاً من ملحمة أكبر. فنبوءة ميكائيل في **الفردوس المفقود** تصوّر الكتاب المقدس برمته كما لو انه ملحمة تقابل contrast-epic مصغّرة، يقع أحد قُطْبَيْها على الرؤيا ويقع الآخر على الطوفان. والكتاب المقدس نفسه يضم سفر أيوب الذي يشكّل عالماً مصغّراً للثيمة الكلّية فيه، وقد استشهد ملتن بهذا السفر باعتباره مثالاً للملحمة المختصرة.

كذلك يتطور النثر الخطابي إلى الأشكال الأكثر اتصالاً من القصص النثرية، كما تعود نقاط النثر المتنامية - إن صح التعبير - وهي النقاط التي دعوناها بالأمر command-ment والمَثَل parable والحكمة aphorism والنبوءة oracle تعود إلى الظهور وكأنها بذرات الأشكال الكتابية. ونجد في الكثير من أنواع قصص الرومانس النثرية شعراً أو ما له خصائص الشعر يحتل مكاناً بارزاً فيها. ومن الأمثلة العشوائية التي تدل على عالمية

---

** يقصد خاتمة ملكة الجن، إذ رغم أن القصيدة بالغة الطول إلا انها ظلّت ناقصة.

الظاهرة الملاحم الآيرلندية القديمة، والمحسّنات البديعية اليوفوية في قصص الرومانس الإليزابيثية، والنثر المسجوع في **ألف ليلة وليلة**، واستعمال الشعر للحوار الراقي في قصة **غنجي** اليابانية*. ولكن عندما ينمو الخطاب إلى الملحمة فإن الملحمة تجعل الأوزان تتفق وتقاليد الشعر وتوحد هذه الأوزان، بينما يمضي النثر في سبيله ويتخذ أشكالاً مستقلة. وتتسع الهوة الفاصلة بين الملحمة الأسطورية الذاتية والملحمة التاريخية الموضوعية في فترة النمط الأدنى لأن اللياقة في الأولى تلحقها بالشعر ولأن اللياقة في الثانية تلحقها بالنثر. لكننا نلاحظ في الهجاء النثري ميلاً قوياً عند النثر لاحتواء الشعر. وقد أشرنا إلى كثرة الاستطرادات الشعرية في تراث التشريح، وقد دفع هذه الاتجاه في النغم عند رابليه وشْتيرْن وجويس إلى حدود أبعد. كما لاحظنا في الأشكال الكتابية أن الفجوة بين النثر والشعر ضيقة جداً، وأنها أحياناً معدومة تماماً.

نعود إذن إلى حيث بدأنا في هذا الجزء من بحثنا، إلى الكتاب المقدس. وهو الشكل الوحيد الذي يوحد ما بين ما نجده عند دانتي من عناية بالمعمار الأدبي وما نجده عند رابليه من مَيْل إلى التفتت. فالكتاب المقدس يعطينا من ناحية بنية ملحمية لا يفوق مداها واتساقها واكتمالها شيء، ويضمّ من الناحية الثانية خليطاً من قطع ونُتَفٍ تجعل كتباً مثل **حكاية حوض (لسْوِفْت)** و**ترسْتْرام شاندي** و **الخياط وقد خيط** يبدو من صفائها وتجانسها ما للسماء الصافية. ثمة سرٌّ هنا يجدر بالنقد الأدبي أن يتدبَّره.

وعندما نفعل ذلك نجد أن ما يتصف به الكتاب المقدس هو الوحدة المتصلة بوصفه عملاً قصصياً، بوصفه أسطورة تمتد عبر الزمان والمكان وفوق نظم للواقع مرئية وغير مرئية، وله بنية درامية ورمزية فصولها الخمسة هي الخلق والسقوط والنفي والخلاص والعودة. وكلما تعمقنا في دراسة هذه الأسطورة انزاحت ناحيتها الوصفية أو الدلالية إلى الخلفية. فالأسطورة والحكاية غير التاريخية والذكريات التاريخية والتاريخ الحقيقي

* كَتَبت هذه القصة السيدة شتيبو موراساكي في أوائل القرن الحادي عشر. وهي رواية بالمعنى العصري للكلمة، وتتناول حياة أمير ياباني اسمه غنجي وعلاقاته الغرامية بأسلوب أقرب إلى الواقعية.

لا تفصل عن بعضها بعضاً في الكتاب المقدس عند أكثر القراء. وحين يضم الكتاب حقيقة تاريخية فانه لا يضمها لأنها «صحيحة» بل لأنها ذات أهمية أسطورية. فقد تكون سلسلة فلان خلّف فلاناً تاريخاً حقيقياً في سفر أخبار الأيام. أما سفر أيوب فواضح أنه دراما إبداعية؛ ولكن هذا السفر أهم وأقرب إلى عادة المسيح في الكشف [عن المعنى] بواسطة المَثَل. إن أولوية الأسطورة على الحقيقة [التاريخية] أولوية دينية مثلما هي أولوية أدبية، وفي كلا السياقين تكمن أهمية قصة الطوفان في مكانتها الإبداعية بوصفها نموذجاً أعلى. وهي مكانة لن تفسرها أي طبقة من الطين تغطي بلاد سومر. وعندما نطبّق هذا المبدأ على الأناجيل بكل ما فيها من تفاوت في تفاصيل قصصها فإن ناحيتها الوصفية فيها هي أيضاً تختفي. فأساس شكلها شيء يختلف عن السيرة تماماً مثلما أن أساس قصة الخروج شيء يختلف عن التاريخ.

هنا تبدأ النظرة التحليلية للكتاب المقدس بالاتضاح على أنها النظرة الثيمية له. فبقدر ما تبدأ الأسطورة القصصية المتصلة بالظهور وكأنها وهم من الأوهام، وبقدر ما ينفرط النصُّ إلى أجزاء أصغر فأصغر بقدر ما يتّخذ هذا النصُّ مظهرَ سلسلةٍ من التجلّيات، سلسلةٍ غير متصلة ولكنها حسنة الترتيب من لحظاتٍ للفهم أو للرؤيا لكلٍّ منها أهميتها. ولذا فان الكتاب المقدس يمكن أن يدرس من وجهة نظر إستطيقية أو أرسطية بوصفه شكلاً واحداً، قصة يستثار بها شعورا الشفقة والرعب اللذان هما في هذا السياق معرفة الخير والشر، ثم يجري التخلص منهما. أو قد يُدرس من وجهة نظر لونغاينيّة[٨٦] بوصفه سلسلة من لحظات النشوة أو من نقاط الوعي المتّسع ـ وهذا التناول في الواقع هو الفرضية التي يقوم عليها اختيار أي نصٍّ* لكتابة الموعظة حوله،ونحن هنا إزاء مبدأ نقدي يمكننا إعادته إلى الأدب لتطبيقه على أي شيء نريد؛ وهو مبدأ يوفق ما بين ما دُعي بـ«شمولية» كولرج ونظريات بو وهيوم وباوند المتقطّعة*. لكن الكتاب المقدس «أكثر» من مجرد عمل أدبي؛ ولذا فقد يمكن توسيع المبدأ إلى ما هو خارج الأدب. أما هنا فقد

---

* النصّ هنا هو عادة اقتباس قصير منَ الكتاب المقدّس ينطلق الواعظ منه ليتوسّع في معناه ومدلولاته

وصلنا إلى آخر مدى يمكننا الوصول إليه داخل الأدب، ولذا فان بقية هذا الكتاب ستركز على الناحية الأدبية للبنى اللغوية التي تدعى عموماً غير أدبية.

## بلاغة النثر غير الأدبي

يُستخدم النثر، خلافاً للشعر، لأغراض غير أدبية أيضاً. فهو لا يمتد إلى الحدود الأدبية لكل من النغم والمنظر فقط بل إلى الحدود الخارجية لكل من الفعل والنظر، أي إلى الفعل الاجتماعي والفكر الفردي نفسيهما. ولقد تجادل نقاد عصر النهضة حول أي شكل من أشكال الشعر هو أعظمها وما إذا كان ذلك الشكل الأعظم هو الملحمة أم المأساة. وأغلب الظن أنه لا جواب على هذا السؤال، ولكن البحث في الشكل الأدبي قمين بأن يعلّمنا الكثير. وإذا ما سألنا: أي الأشكال النثرية الممكنة هو أعظمها؟ فأغلب الظن أننا لن نحصل على جواب هنا أيضاً. ولكن ما ان نسأل السؤال حتى تبرز أعمال أدبية كثيرة وتكتسب أهمية أدبية جديدة، أعمال مثل الكتاب المقدس ومحاورات أفلاطون وتأملات باسكال ـ كل «الكتب العظيمة» التي تصنَّف خارج الأدب في الواقع. لذلك فان من الضروري عند هذه النقطة أن ننظر في العناصر الأدبية التي تدخل في البنى اللغوية التي لا تكون النية الأدبية أو الافتراضية هي النية الأولى فيها.

ما زلنا نفكر في الأدب بوصفة فنّا يواجه عالم الفعل الاجتماعي من ناحية وعالم الفكر الفردي من الناحية الثانية، مما يجعل بلاغة النثر غير الأدبي تميل إلى التأكيد على

---

* ربما كان من المفيد هنا أن نلاحظ أن النقد الأرسطي أثمر أكثر ما أثمر في مجال الدراما وأن النقد اللونغايني أثمر أكثر ما أثمر في مجال القصيدة الغنائية وأن ما يدعوه فراي بشمولية كولرج توازي النظرة الأرسطية، بينما توازي النظرات المتقطعة عند كل من بو وتوماس إرنست هيوم وباوند توازي النظرة اللونغاينية. والإشارة هنا هي إلى فكرة بو حول أن الشعر يأتي في دفقات متقطعة تربطها مقاطع نثرية وإلى أنه عند هيوم وباوند (في أوائل هذا القرن) هو شعر اللحظة، شعر الصورة الحادّة، دون تعليق أو شروح.

العاطفة وعلى الحثّ على الفعل من خلال الأذن في الحقل الأول، وإلى التأكيد على العقل والحثّ على التأمل القائم بالدرجة الأولى على الاستعارات البصرية في الحقل الثاني . فلنبدأ بتلك الضاحية الواسعة من النثر التي تهتم بوسائل الإقناع الإجتماعي أو الخطابي .

تتمثل أشد أنواع هذا النثر تركيزاً في الكتيّب أو الخطبة التي تمسك بإيقاع التاريخ وتمسك بحادثة حاسمة أو طور خطير من أطوار الفعل وتفسره وتعبر عن المشاعر المتصلة به، أو تستخدم بنية لغوية بشكل ما لحصر تيار التاريخ وتوجيهه . ومن الأمثلة التي تخطر على البال في هذه الصدد الآريو باغتكا* Areopagitica [لملتن] ، ورسالة جونسُن إلى تْشِسْترفيلْد**، وبعض المواعظ التي ألقيت ما بين عصر لاتِمَر*** وفترة الكومونْولْث، وبعض خطب [إدْمُنْد] بيرْك، وخطاب لِنْكُلْن في غتْسبِرْغ، وخطبة فانزيتي قبيل موتهδ، وخطب تشرتشل عـــام ١٩٤٠ ؛ إذ لم يكتب أيّ من هذه الأمثلة بدافع أدبي في المقام الأول. وكانت ستفشل في أداء غرضها الأصلي لو كتبت بسبب دافع كذلك؛ ولكنها غدت كتابات ادبية الآن وتشكّلُ معطيات يدرسُها الناقد. وتكاد جميعها أن تتصف بغلبة الأنساق التأكيدية من تكرار وأنافوراδ مما يتميز به النثر البلاغي .

إن الايقاعات الموزونة لهذه الوثائق التاريخية تمثل نوعاً من الانسحاب

---

* نسبة إلى آريوباغس، المجلس الذي كان يجتمع على تل أريس (إله الحَرب عند اليونان). وهو مجلس وصفه روبرت بيرتن في تشريح السوداوية على أنه كان يتكون من «العلماء والحكماء والنبلاء»

** هذه رسالة شهيرة كتبها الدكتور حونسن إلى اللورد تْشِسْترفيلد يعبّر فيها عن زهده بما يمكن أن يقدمه له هذا الأخير من عون مادي أو معنوي بعد أن فرغ من تأليف معجمه الشهير، خاصة وأن اللورد كان قد تجاهل الدكتور جونسن أثناء تأليفه للمعجم وحاحته للدعم آنذاك .

*** هيو لاتمر (١٤٨٥ ـ ١٥٥٥) تقلّب في مناصب كنسية عديدة إلى أن أحرق عام ١٥٥٥ بتهمة الهرطقة .

δ بارتولوميو فانزيتي (١٨٨٨ ـ ١٩٢٨) فوضوي إيطالي، عاش في الولايات المتحدة ما بين ١٩٠٨ ـ ١٩٢٧ أدين بتهمة السرقة والقتل هو وزميله نيكولا ساكو، وأعدم عام ١٩٢٧ .

δ عرّب منير البعلبكي هذا المصطلح بالأنفرة وترجمه مجدي وهبة بتكرار الصدارة. وهو ـ على أي حال ـ يصف نوعاً من تكرار الجمل أو الكلمات في أوائل الأبيات أو الفقرات لأغراض بلاغية

الاستراتيجي من الفعل، وهي تستعرض صفوف الأفكار المألوفة ولكن عميقة الجذور في الوجدان [استعراضَ القائدِ لجنوده]. أما بلاغة الإقناع للقيام بالفعل نفسه، وهي خطوة النثر التالية في مسيرتنا من الأدب نحو الحياة الاجتماعية، فهي بلاغة ذات إيقاع أسرع بكثير؛ إذ يكون التكرار هنا ذا أثر مغناطيسي سحري ويقصد منه أن يحطّم الترابط المعتاد بين الأفكار وردود الفعل الروتينية وإلى استبعاد أي بديل آخر للفعل المقترح. وقد يسمع أصفى شكلٍ من أشكال هذه البلاغة في الإيقاعات اللغوية التي نحسّها في حديث صبيٍّ لكلبه وهو يحاول إقناع الكلب بأن يجلس أو أن يصافح أو يتصرف تصرفاً لا تتصرفه الكلاب عادة. لكن هذه البلاغة عندما توجه إلى مستمعين من البشر يجب أن تتبع جدل البلاغة: فلا بد أن يكون فيها شيء تحثُّ عليه أو شيء تهاجمه أو كلا الشيئين معاً. وتتمثل بلاغة الهجوم أو السباب في حملة المنبر ضد الخطيئة وفي موجز القضية الذي يلقية المدّعي العام في قاعة المحكمة. وقد أعطانا هذا المثال الأخير شكل الخطاب التنديدي philippic الذي يتهم عدوَّ المجتمع. أما بلاغة المديح أو ما دعَتْه بلاغةُ العالم الكلاسيكي بالـ epideictic فأفضل صورة له في أيامنا هذه هي صورة الدعاية [لحاجيات أو أشخاص]، مع أن لها شكلاً أدبياً أكثر اصالة في نثر المقاطع البليغة purple patch ذات المحتوى الوصفي في العادة، وهي مقاطع تسعى إلى توصيل نوع من العاطفة التي يعجز الكلام عن وصفها.

يتضح من هذه الأمثلة أننا نمضي بسرعة بعيداً عن الأدب باتجاه التعبير اللفظي عن العاطفة الحركية وكلما أمعنّا في هذا الاتجاه وجدنـــا أن المؤلف مرتبط عـــاطفياً بموضوعه أو يدعي أنه مرتبط به بحيث يكون ما يدعونا لعمله أو لاجتنابه جزءاً من حياته العـــاطفية الخــاصة. وكلما زاد ذلك دخل الكتابة قدر من العفوية بحيث تصبح هي التعبير اللغـوي عن أحقـاد ومخـاوف ومحبات ومعبودات ذات أصول طفولية. وعندما يتحدث سْوِنْبِرْن[٨٧] عن «أولئك الياهو* الذين تبيح لهم حرية هذه الأيام الغبية المخجلة

* لفظة مستعارة من كتاب رحلات غلفر؛ حيث يستعملها سْوِفْت اسما لكائناتٍ تشبه البشر وإن كانت أدنى في نظر غلفر من جنس الخيول.

أن يمضوا ويزأروا في الطرقات دون كابح يكبحهم ودون سياط تجلدهم» فقد لا نعرف إلى ماذا يشير، ولكن النظرة السريعة إلى البنية النثرية بما فيها من تقفية أولية آلية ومن مزاوجة بين النعوت تكفي لأن تجعلنا لا نأخذ الأمر مأخذ الجدّ مهما كان. إن هذا النوع من الكتابة ظاهرة مألوفة يسهل تبيُّنها: فهي نثر «الزّعلان»، نثر الكثير من نقد العصر الفكتوري، ونثر أفدنةٍ عديدة مما سَوَّدَهُ كارلايل ورَسْكن من صفحات، نثر التقريعات الكَنَسية للمذاهب الهرطقية وللمتع الدنيوية، ونثر الدعايات السياسية التي تنشرها الأنظمة الاستبدادية. إنه في الواقع نثر كلّ البلاغة التي نشعر معها أن قلم الكاتب يجرُّ صاحبه وراءه خالقاً بذلك زَخَماً ميكانياً بدل الزخم الخلاق. وغالباً ما يستعار «السُّكْر» للدلالة على إفلات زمام البلاغة من يد صاحبها.

وكلما فقد هذا النوع من البلاغة اتزانه بدا أنه محاولة للتعبير عن العاطفة بمعزل عن العقل أو بدونه. وندخل عند هذه النقطة منطقة الرطانة العاطفية التي تَتَشَكَّل في معظمها من التكرار المهووس للصيغ اللفظية. ولا يبعد عن ذلك الحَصَرُ البذيء، الذي يستخدم كلمة واحدة، هي عادة مما لا يليق نشره، لتقوم بوظيفة كل ما تحتاجه الجملة من تزويقات بلاغية، بما فيها من نعوت وأفعال وعلامات ترقيم. وتختفي بعد ذلك الكلمات تماماً لنعود إلى اللغة البدائية المكّونة من الصرخات والحركات والزفرات. والسلسلة كلها يمكن طبعاً محاكاتها داخل الأدب. فقد أعطانا شيكسبير كل شيء: من خطاب هنري الخامس أمام جدران هارفلير إلى خطبة عطيل حول «الماعز والقرود». وتقليد البلاغة العاطفية في الأدب خاصية تعود إلى النغم في الأدب. كذلك نجد أحياناً في الأدب أن كاتباً من الكتاب يستعمل مثل هذه المادة البلاغية بدون هضمها أو التشرّب بها لتكون النتيجة شيئاً يبعث على الرثاء، شيئاً يشبه داء السُّكْري الأدبي، وهو ما قد ندرسه في روايات أماندا روس.

أما التعبير عن الفكر المجرد في النثر فيكشف عن سلسلة موازية من الظواهر تتحرك بالاتجاه المعاكس. فالفلسفة كتابة تأكيدية أو تقوم على فروض تطرح للنقاش،

ونلاحظ في تاريخ الفلسفة وجود محاولة دائمة لفصل إيقاع الفرض عما عداه. والفلسفة تبدأ بالأمثال والحكم، وأنتجت في أوقات متباينة محاورات أفلاطون الجدلية والأوبانيشادات Upanishads، وما يتصل بها من سلسلة السؤال والاعتراض والجواب عند القديس توماس [الاكويني] والترتيبات شبه الرياضية للأفكار عند سبينوزا، ومقولات بيكن (الذي يقول إن المقولات دلالة على الحيوية في الفلسفة)، وفي أيامنا هذه فروض فتكنشتاين في رسالته Tractatus. وكل هذه الأشكال كانت في جانب منها محاولات لتخليص التعبير اللفظي من المحتوى العاطفي للبلاغة. ولكن الناقد الأدبي يرى أنها جميعها حيل بلاغية.

ومعنى ذلك أن هناك بلاغة فكرية تهدف ـ شأنها شأن بلاغة الإقناع ـ إلى فصل العاطفة عن العقل ولكنها تحاول اطّراح النصف العاطفي. وهي بلاغة تسعى نحو الكتاب والشخص الفرد مثلما تسعى صاحبتها نحو الجمهور، وهدفها هو الفهم مثلما أن هدف الإقناع هو الفعل أو الإستجابة العاطفية. ويتشكل قدر كبير من استراتيجية التعليم من استراتيجية بلاغية، بحيث تختار الكلمات والصور بعناية فائقة لاستثارة الإستجابة: «لم أفكر بذلك بهذا الشكل من قبل»، أو «أما وقد وضعتَ الأمر بهذه الصيغة فقد بدأت أفهم». وما يميز لا التعبير الموجز البليغ بحد ذاته بل العمق من الابتذال غالباً ما يكون الألمعية البلاغية. ومن المستبعد أن نصف فكرة ما بأنها عميقة ما لم نطرب لألمعية التعبير عنها. والتعليم مثل الإقناع يستخدم بلاغة التفريق dissociative rhetoric لمنع الاستجابة الروتينية، والطول المثير للأعصاب الذي تتصف به السوترات* sutras الشرقية هو نتيجة لهذا النوع من البلاغة. وهناك مقاطع في العهد الجديد يبلغ من تفريقها ما نجده في نثر غيرترود ستاين:

* المعنى الحرفي لهذه الكلمة السنسكريتية هو «المنظومات» بمعنى الأقوال والأحكام التي نظمت، كما تنظم حبات العقد في خيط وهذه المنظومات منها ما تضم القواعد البرهمية أو تروي محاورات بوذا في الديانة البوذية، ومنها ما تروي سيرة حياة مؤسس الديانة الجَيْنية (في الهند).

> الذي كان من البدء الذي سمعناه الذي رأيناه بعيوننا الذي شاهدناه ولمسته أيدينا من جهة كلمة الحيوة. فان الحَيوة أظهرت وقد رأينا ونشهد ونخبركم بالحيوة الأبدية التي كانت عند الآب وأظهرت لنا. الذي رأيناه وسمعناه نخبركم به...
>
> [(رسالة يوحنا الرسول الأولى ١ : ١ - ٣)]

لسنا نودّ أن نوحي بأن الكتّاب الجيدين وحدهم هم الذين يمكن أن يكونوا فلاسفة جيدين، ولكننا نلاحظ أن الكثير من صعوبة الأسلوب الفلسفي يرجع إلى أصول بلاغية ناتجة عن الشعور بضرورة فصل العقل عن العاطفة، والجملة التالية من مقال جيمس مِلْ **حول الحكم** Essay on Government كفيلة بتوضيح ما أعنى :

> علينا قبل كل شيء أن نتسلّح بالتحوُّط التالي : وهو أن كل الأشخاص الذين يمسكون بسلطات الحكم بدون تطابق مصالحهم مع مصالح الأمة، وكل الأشخاص الذين يحصلون على جانب من الفوائد المجنيّة من سوء استخدام تلك السلطات، وكل الأشخاص الذين يتأثرون بما يصنعه ويقوله أبناء الطبقتين المذكورتين سوف يبذلون قصارى جهدهم ليصوروا الأمة أو جزءاً منها له مصالح متطابقة مع مصالح الأمة وكأنه غير قادر أبداً على التصرف وفقاً لمصالحهم، لأن من الواضح أن من لا تنطبق مصالحهم مع مصالح الأمة يجب ألا يستمروا في حيازة مقاليد الحكم إذا ما كان أولئك الذين تنطبق مصالحهم ومصالح الأمة يمكن أن يتوقع منهم أن يتصرَّفوا تصرّفاً يتّفق بشكل مقبول مع تلك المصالح.

نكتشف بعد لأي أن ما يعنيه هذا الكلام هو أن من لهم مصلحة بوجود نوع معين من الحكم سيقاومون المجيء بنوع آخر. والناقد الذي يسأل عن الأسباب التي منعت مل، ان كان ذلك ما يقصد، من أن يقوله يدرك في النهاية أن الأسلوب مردُّه صدق فكري مُلْتَوٍ. فليس ملْ هو الذي سيتازل لاستعمال أيٍّ من فنون الإقناع والتوضيحات المطلية بالسكَّر

والمصطلحات ذات الدلالات العاطفية، فهو لن يلجأ إلا إلى منطق العقل البارد ـ ذلك المنطق الذي يقويه بطبيعة الحال ذلك الإحساس الفكتوري الخاص بأنه كلما زادت صعوبة الأسلوب زادت متانة النسيج الفكري للعقل الذي يتصارع معه.

نلاحظ أن الأساس الذي تقوم عليه بلاغة ملْ هو محاكاة الأسلوب القانوني بما يتصف به من شمولية محدِّدة حذرة. والجمل الطويلة الضامَّة التي يتّصف بها أسلوب هنري جيمس المتأخّر توضح الاستخدام الأدبي لمثل هذه الحيل. وإذا ما ضربنا صفحاً عن بعض المراحل الوسيطة فاننا سنصل في بحثنا عن هذه البلاغة غير العاطفية إلى الرطانة الفكرية التي يدعونها بالغوبلْدِغوك أو لغة الرسميين. وهذه لغة تشكل حرصاً ساذجاً لدى مل لأن يتحدث بصوت العقل نفسه لا بصوت الشخصية. ورطانة التقارير الحكومية والمذكرات التي تتبادلها الدوائر والتعليمات العسكرية تكمن خلفها الرغبة في الابتعاد عن الأصوات الشخصية قدر الإمكان وتمثيل المؤسسة أو ما يشبه الإله السبرنطيقي الذي ليس له اسم ويعمل في حالة من الوضع العادي تمثيلاً لغوياً. وما تنطق به فعلاً هو بطبيعة الحال صوت الجمهور الذي يشعر بالوحدة، أو قلق المساير الذي يريد أن يرضي الآخرين. وقد نسمي هذا النوع: من الرطانة بالرطانة الحميدة، إن كان لنا أن نستخدم تعبيراً طبيّا. فلا شك أنها مرض من أمراض اللغة ولكنه لم يصبح بعد مرضاً سرطانياً كما هي الحال في خطابة الديماغوغ [مستثير الرّعاع]. وأغلب الكتابات الصحافية تعاني من هذا المرض، وهو الزي الموحّد لقدر كبير من الكتابات المِهنية، ولا تسلم منه حتى كتابات المشتغلين بالعلوم الإنسانية. أما أن هذا المرض يمكن أن يتحول إلى مرض خبيث فيتضح من رواية ١٩٨٤، حيث توصف المرحلة المتقدمة منه باللغة الجديدة Newspeak، وهي تبسيط منطقي ظاهرياً للغة تسعى كما تسعى الرطانة العاطفية إلى الآلية التامة. وليس يدهشنا أننا كلما ابتعدنا عن الأدب أو عن استعمال اللغة للتعبير عن الحالة المتكاملة تماماً من الوعي العاطفي التي ندعوها الخيال، اقتربنا من استعمال اللغة بوصفها تعبيراً عن رد الفعل العصبي. وسواء أذهبنا باتجاه العاطفة أم العقل

فاننا نصل النقطة ذاتها، وهي نقطة تقع في أبعد مكان عن الأدب، وفيها تصبح اللغة تعليقاً مستمراً على اللاوعي، وأشبه ما تكون بثرثرة السنجاب.

إذا كان هناك شيء اسمه بلاغة فكرية تزداد كلما حاول الكاتب الذي يستعمل المحاكمات الفكرية تفاديها فإن الظاهر هو أن الوحدة المباشرة بين النحو والمنطق، وهي الوحدة التي ألمحنا في بداية هذه المحاولة إلى أنها قد تكون من صفات البنية اللغوية غير الأدبية، لا تتحقق في نهاية المطاف. فكل شيء يستخدم الكلمات استخداماً وظيفياً سوف يدخل في مشكلات الكلمات الفنية، بما في ذلك مشكلاتها البلاغية. لذا فان الطريق الوحيدة بين النحو والمنطق لا بد أن تمر على المنطقة الواقعة بينهما: منطقة البلاغة.

نلاحظ في المحل الأول أن محاولات اختزال النحو إلى منطق أو المنطق إلى نحو لم تنجح النجاح الذي كان يجب أن تحققه لو كان هناك عامل مشترك غير بلاغي مهم كبير يمكن أن تبنى عليه الكتابة غير الأدبية. لقد دعمت مكانة العقل الذي يستخدم المحاكمات الفكرية الاعتقاد بأن المنطق كان هو العلة الصورية للغة، وأن النظم النحوية الشاملة القائمة على مبادىء منطقية ممكنة الوجود، وأن إمكانيات التعبير اللغوي برمتها يمكن تقسيمها إلى أصناف، وظل هذا الاعتقاد سائداً إلى فترة طويلة. أما الآن فقد اعتدنا على التفكير بأن المحاكمة العقلية واحدة من الأشياء التي يؤديها الإنسان بالكلمات، وأنها وظيفة متخصصة من وظائف اللغة. ويبدو أنه ليس ثمة من دليل على أن الإنسان تعلم الكلام لأنه أراد بالدرجة الأولى أن يتكلم كلاماً منطقياً.

أما محاولات اختزال المنطق إلى نحو فهي أحدث عهداً، ولكنها ليست أحسن حظاً. فالمنطق ينمو من النحو، وهو المنطق الممكن أو غير الواعي في اللغة، ونحن غالباً ما نجد أن الأشكال الضامّة للفكر المجرّد ذات أصول نحوية، والمثال المألوف على ذلك هو الموضوع والمحمول في المنطق الأرسطي. والمفاهيم اللغوية البدائية الفضفاضة التي كثيراً ما يشير لها علماء الأنثروبولوجيا، مثل mana البولينيزية أو orenda عند

الإروكوي Iroquois ، أسماء أفعال: فهي تنتمي إلى عالم لم تنفصل فيه الطاقة عن المادة لا في الفكر ولا في الأفعال والأسماء التي نجدها في بنيتنا اللغوية التي تقلّ عن ذلك مرونة. ومثلما أن الطاقة والمادة غير منفصلتين انفصالاً واضحاً في الفيزياء النووية أيضاً، فقد يجدر بنا أن نعود إلى مثل هذه الكلمات «البدائية»« نحن أيضاً. فكلمتا «ذرة» و «ضوء» ـ على سبيل المثال ـ قد تكونان ـ بوصفهما اسمين ـ أشد التصاقاً بالمادية والثبات من أن تكونا رمزين كافيين لما تعنيانه الآن، وعندما تخرجان من معادلات علم الفيزياء إلى الجهاز اللغوي للوعي الاجتماعي المعاصر فان الصعوبات النحوية في الترجمة تتضح بجلاء.

ولكن ما تزال هناك ناحية أخرى في الحجة الداعية إلى اختزال المنطق إلى النحو، وهي وهم الاعتقاد بأننا نفسّر طبيعة شيء من الأشياء بإعادة أصله إلى شيء آخر. فقد يكون المنطق قد نما من النحو، ولكن النمو من شيء ما هو أيضاً النمو إلى ما وراءه. ذلك أن النمو قد يكون أيضاً عائقاً أمام تطور المنطق ومصدراً رئيساً من مصادر الخلط المنطقي والمشكلات الزائفة. وقد يشمل هذا الخلط أموراً أكثر من ذلك الحشد الهائل من الأوهام المنطقية التي فرَّختها التورية التي هي، كالعديد من الظواهر الآخرى، إحدى المبادىء البنيوية في الأدب وعقبة في الكتابات القائمة على المحاكمة الفكرية. فقد تنسف حجج طويلة بتغيير المعارف إلى نكرات أو الأسماء إلى أفعال مثبتة. فلا يحتمل أن تثير جملة «العقل وظيفة من وظائف الذهن» خلافاً، أما جملة «العقل هو وظيفة الذهن» فكفيلة بإدخالنا في صراع لا معنى له حول امتلاك جوهر واحد دون سواه. وجملة «الفن يوصل» تكتفي بفكرةِ تعدُّديَّةِ الوظائف بينما تجبرنا جملة «الفنُّ هو التوصيل» على الدخول في نزاع فارغ حول استعارة تؤخذ مأخذ الجملة التأكيدية. لا غرابة إذن إذا ما اعتبر العديد من المناطقة النحو مرضاً من أمراض المنطق، وإذا ما اعتقدوا أن الرياضيات هي المصدر الحقيقي لمايتمتع به المنطق من اتساق. أما أنا فلا رأي لي في الموضوع باستثناء تكرار القول إن كل ما يستخدم الكلمات استخداماً وظيفياً سوف يتورَّط دائماً في مشكلات الكلمات كلِّها.

يبدو أن النحو والمنطق يتطوران من خلال الصراع الداخلي. وقد أصاب التراث الإنساني [يقصد حركة إحياء العلوم القديمة] بتركيزه المستديم على أهمية الصراع اللغوي في تربية العقل. وإذا لم نكن نعرف لغة أخرى فإننا نكون بذلك قد أضعنا أفضل فرصة وأسهلها لاستخلاص أفكارنا من قماط النحو الذي ولدت فيه. كذلك فإن المنطق لا يستطيع النمو بشكل صيحح من دون جدل، وهو مبدأ التعارض في الأفكار. فعندما يتواجه أناس يتكلمون لغات مختلفة فإنهم يخلقون بنية إديوغرامية من محاولات التفاهم فيما بينهم. والرقم (٥) هو إديوغرام لأنه يعني الرقم ذاته لمن يدعونه خمسة أوفايف أو سانْك أو فُنْف أو قل ما شئت. كذلك فإن العلاقات اللغوية الصرفة للكلمة الانلكيزية time والكلمة الفرنسية temps تختلف ولكن من الممكن تماماً ترجمة كتابات بروسْت أو برغسون عن الزمن إلى اللغة الإنكليزية دون الخوف من سوء الفهم. وعندما تنتمي لغتان إلى فلكين ثقافيين مختلفين مثل اللغة الانكليزية ولغة الزولو تكون إقامة البنية الإديوغرامية أصعب، ولكن يبدو أنها ممكنه دائماً. هناك مرادفات فرنسية لكل الكلمات والأفكار الانكليزية؛ ولكن من الواضح أننا لا نستطيع دخول المجتمع البولينيزي أو الأروكوي ونسأل: «ما هي كلماتكم التي تقابل كلمات الله والنفس والواقع والمعرفة؟» فقد لا تكون عندهم كلمات أو مفاهيم مثل هذه، كما أننا لا نملك مقابلات لما يعنون بالـ mana أو الـ orenda . غير أن من الواضح أننا نستطيع في نهاية الأمر، مع قدر من الصبر والدراسة المتعاطفة، أن نفهم ما يجري في عقل البولينيزي أو الأروكوي. ولقد تكون مشكلات التفاهم بين أناس يتكلمون اللغة ذاتها أعظم من بعض النواحي لأنها أخفى على الوعي؛ ولكن حتى هذه يمكن اجتيازها في النهاية. وهذه هي البنى الإديوغرامية الداخلية، سواء أنتجت لغوياً ما بين لغتين أو نفسانياً ما بين شخصين يتكلمان اللغة ذاتها، التي تنمو منها القدرة على مواءمة اللغة مع التفكير المنطقي.

هذه الأرضية الإديوغرامية الوسيطة الواقعة بين لغتين أو بين بنيتين شخصيتين للمعنى ضمن اللغة ذاتها، لا بد أن تكون هي أيضاً بنية رمزية وليس مجرد قاموس مزدوج اللغة. لذا كان الإديوغرام لا هو بالشيء النحوي الصرف ولا هو بالمنطقي الصرف: إنه

الاثنان معاً فضلاً عن كونه بلاغياً لأن الإديوغرام ـ كالبلاغة ـ يضع الجمهور في الصورة ويقـوى لغـة الوعي بلغة العلاقة. وهذا يعني باختصار أن الإديوغرام استعارة، مطابقة شيئين يحتفظ كل منهما بشكلة الخاص، هو إدراك أن ما تعنية أنت بـ «س» في هذا السياق هو ما أعنيه أنا بـ«ص». ولقد يختلف هذا الإديوغرام عن الإستعارة الإفتراضية الخالصة في القصيدة، ولكن القفزة الذهنية التي تبتعد فيها الإستعارة عن العلامة التي تقول إن «هذا يعني ذاك» موجودة فيه أيضاً.

وسواء أتفق القارىء مع كل هذا أم لم يتفق فانه قد يكون مستعداً على أي حال للاعتراف بإمكانية وجود علاقات(٨٨) بين النحو والبلاغة وبين البلاغة والمنطق لها أهمية عظيمة أهملت في الماضي. فلنأخذ علاقة النحو بالبلاغة أولاً.

نذكر أن جانباً كبيراً من الإبداع اللفظي يبدأ بالفغفغة الترابطية التي يلعب فيها الصوت والمعنى دورين متكافئين. ونتيجة ذلك غموض شعري، فكما لاحظنا من قبل، لا يحدد الشاعر معاني كلماته بل يثبت قوّتها بوضعها في سياقات مختلفة كثيرة. ومن هنا جاءت أهمية الاشتقاق الشعري أو الميل إلى ربط الكلمات ذات الأصوات أو المعاني المتشابهة. وقد نجح هذا المَيْل في أن يُقبل على أنه اشتقاق صحيح، وقيل للتلميذ إن عليه أن يفكر بالصلات اللفظية. فتعلم أن يفكر بالثلج على أنه يأتي اشتقاقياً وفيزيائياً من الغيوم (nix a nubes) وبالغياض المعتمة على أنها مشتقة من ضوء الشمس (وهو الاشتقاق بالتعارض الذي أعطانا تعبير غابة لأنها لا تضيء lucus a non lucendo * الشهير). ولكن عندما ظهر علم الاشتقاق الصحيح أهمل هذا النوع من الاشتقاق الترابطي باعتباره نوعاً من اللغو، وهو لغو فعلاً من وجهة نظر معينة، ولكنه عنصر مهمّ في النقد. فهنا أيضاً نلتقي بالمبدأ القائل إن الشبه بين أ و ب (وهما هنا كلمتان) قد يبقى مهماً حتى ولو تركنا الرأي القائل إن أ هو مصدر ب، وسواء أصح ربطنا الاشتقاقي لبروميثيوس مع بعد النظر

---

* أما إذا شئنا الاحتفاظ بما يشبه الاشتقاق المقصود قلنا: غابة لغياب الضوء منها.

forethought وأوديسيوس مع الغضب، فان الشعراء قبلوا هذا الربط فأصبح من معطيات الناقد. وسواء أخطأ النقاد «الجدد» أو ارتكبوا مغالطات زمنية في تفسير نسيج شعر العصور السابقة فإن المبدأ الذي نحن بصدده مبدأ يمكن الدفاع عنه تاريخياً ونفسانياً.

ثم إننا سرعان ما ندرك أن الترابط اللفظي عامل مهم في التفكير المنطقي. فمن أنفع الأمور في نقل المعنى في الترجمة مثلاً هو إبقاء الكلمة الأساسية بدون ترجمة بحيث يكتشف القارىء ارتباطاتها السياقية في لغتها الأصلية من معرفته بلغته هو. وغالباً ما يبدأ المرء في محاولته فهم فكر فيلسوف ما بتدبر معنى كلمة واحدة، ولنقل إنها الطبيعة عند أرسطو، أو المادة substance عند سبينوزا أو الزمان عند برغسون، بكل مدلولاتها الممكنة. وغالباً ما يشعر المرء أن فهم هذه الكلمة فهماً تاماً هو مفتاح الفكر الفلسفي كله لدى ذلك الفيلسوف. وإن صح ذلك كان المفتاح مفتاحاً استعارياً لأنه مجموعة من التطابقات التي اصطنعها المفكّر مع تلك الكلمة. وأي محاولة لجعل مثل تلك المعاني المرتبطة بالكلمة زائفة لن تفيدنا بشيء. وغالباً ما يتخرج الطلبة من الكلية مسلّمين بالشكوى من أن الناس يرفضون تحديد معاني كلماتهم أو التفكير بوضوح، أو الجدل حول الحرية أو النظام بدون انفعالات عاطفية ترتبط بهاتين الكلمتين. وقد يكون من الأجدى لنا أن نحول اهتمامنا نحو ما هو التفاهم (التواصل) بعيداً عما ليس هو، وما يوصل هو عادة شيء غامض، شبكة من الأمور المشحونة بالعاطفة. ومهما يكن من أمر فإن الفكرة القائلة إن من الممكن اختزال اللغة إلى رموز، وجعل الكلمة الواحدة تعني معنى واحداً، هي ضرب من الأوهام. فبعد أن نزيل الترابطات المبهمة من الأفعال والأسماء تبقى أمامنا مشكلة الصفات والظروف، وهي كلّية المعنى بطبيعتها، وبعد ذلك الحروف وأدوات العطف، التي ستظل تتميز، لكونها أدوات ربط خالصة، بقدر محيّر من الثراء الدلالي. أنظر ما يقوله **معجم أوكسفرد الجديد** تحت «to» و «for» و «in» ترَ ما هو كفيل بأن يسقط بيد أشدِّ المختزلين اللغويين إقداماً.

إن الصلة بين البلاغة والمنطق هي «الخربشة» أو الرسم البياني الترابطي، أو

التعبير عن المفـاهيم المجـردة بواسـطة المكان. فالكثير من الحروف هي استعارات مكانية، استمدّ معظمها من اتجاه الجسم الانساني. وكل استعمال لكلمات besides, down, up, under, on the other hand [وقل مثل ذلك عن الأحرف بالعربية أو ما هو في عدادها: حيث؛ من؛ في؛ على؛ إلى؛ الخ] يتضمن تخطيطاً بيانياً لمسار الفكرة مهما كان. وحينما يقول كاتب من الكتاب: «ولكن من الناحية الثانية هناك اعتبار آخر يجب ذكره لدعم الفكرة المقابلة» فانه يعبّر بلغةٍ طبيعية (وان كانت مسرفة في كثرة كلماتها). ولكنه يفعل هنا ما يفعله المخطط العسكري على كرسيه حينما يخربش خططه للمعركة على شرشف المنضدة. وما أكثر ما يمكن وضع بنية الفكرة أو نظامها على شكل نسق تخطيطي ـ وكلا هاتين الكلمتين في الواقع مرادفة إلى حد ما لتعبير «رسم بياني». ويكون الفيلسوف ذا عون كبير لقارئه عندما يدرك وجود مثل هذا الرسم البياني ويستخلصه له، كما فعل أفلاطون في بحثه للخط المقسوم*. ونحن لا نستطيع المضي في تفكيرنا بدون أن ندرك أن هنـاك صيغـة توضيحية نستنـد عليهـا. فكـل التقسيمـات والتصنيفـات والتفصيلات** والإشارات التي تبدأ بـ: «ولنعد الآن إلى . . .»، «وإذا ما عدنا إلى النقطة التي ذكرناها من قبل» والإحساس بما «يقع في محله» من «سياق الفكرة»، والشعور بأن نقطة ما «مركزية» في ذلك السياق وأن نقطة أخرى «هامشية» ـ كل هذه الأمور لها شيء من أساس هندسي.

كان يقال في الماضي إنه بما أن كل الكلمات المجردة كانت في الأصل استعارات محسوسة، فإن شيئاً من هذا العنصر المحسوس سوف يبقى دائماً متعلقاً بالكلمة عبر تاريخها الدّلالي كله. ومع أن هذه النظرة سقطت الآن إلا أنها ما تزال تحتفظ بقدر كبير من الحقيقة: وأنا أشك في إمكانية حمل ب على أ بدون إبقائه ـ بشكل ما ـ فوقه، أو

---

* في آخر الكتاب السادس من الجمهورية.

** أقصد القسمة إلى فصول؛ وهو اشتقاق تعسّفي يشبه نحت فراي لكلمة topotropism في النص من عنصرين يدلّ أولهما على المكان والثاني على الاتجاه.

إشراك ب مع أ بدون وضعهما معاً بشكل ما* . والوهم الوحيد في ذلك فيما أرى هو افتراض أن الإستعارة المتصلة لا بد أن تكون هي المقصودة في اشتقاق الكلمة. والكاتب طبعاً قد يعطي كلمة ما معنى ليست له صلة معروفة بأصلها. ولكن يبدو كما لو أن الكلمات المجردة والأفكار أعيرت لنا، إن صحَّ التعبير، في صيغة مجسَّدة كامنة يمكن اكتشافها لا في تاريخ الكلمة المستعملة ولكن في بنية الفكرة التي دخلت الكلمة للتعبير عنها.

وما ان يبدأ المرء في التفكير بدور الترابط والرسم البياني في الفكرة حتى يبدأ بادراك سعة انتشارهما التي تلفت النظر. ولقد سمعت واعظاً يوماً ما يحثُّ الناس على التديُّن لأن العلم ابرد وأجفُّ من أن يصلح لقيادتنا في هذه الحياة بينما يجعلنا لهيب الحماس الثوري نشعر بالظمأ للمزيد. لقد كانت الاستعارات عادية تماماً، ولكن كان من الواضح أن الرسم البياني القديم الذي يعطي للمادة مبادىء أربعة هي الحرارة والبرودة والرطوبة والجفاف هي الرسم البياني لحجته وأن الدِّين عنى له شيئاً رطباً، ماء مُخْصِباً يبعث الدفء في العلماء والبرودة في الثوريين. ونحن نجد مبدأ التخطيط البياني هذا في فروض من نوع: العقل بارد وصاح بينما العاطفة حارَّة وسكرى، وأن الحسَّ العلميَّ يمشي بينما الحسُّ الخيالي يقفز، وأن الحقائق صلبة (عنيدة) والفروض سائلة («تغطي» الحقائق)، والنظريات غازيَّة، وأن كل ما هو «داخل» العقل ضوؤه خافت وأن كل ما هو «خارجه» واضح، وهكذا. وقل مثل ذلك عن الفروض التقويمية: المجسَّد أفضل من المجرَّد، الإيجابي أفضل من السلبي، والمتحرك أفضل من الساكن، والمتَّحد أفضل من المتعدِّد، والبسيط أفضل من المعقد والمتدينون يفكرون بأن السماء «فوق»، وعلماء النفس يجعلون اللاوعي «تحت» الوعي، والكلمتان استعارتان مكانيتان طبعاً.

---

* هذه ترجمة حرة تؤدي المعنى. فمثلما أن المعنى الحرفي لكلمة depend تعني «تدلَّى من»، كذلك تعني كلمة «حمل» المنطقية «الاستناد على» بالمعنى الحرفي، وقل مثل ذلك عن كلمة involve التي تعني «الالتفاف» حرفياً.

يمكن أن نمضي في ذلك وقتاً طويلاً، ولكن لا شك أنه اتضح الآن أن من الأفضل لنا أن نحسّ بوجود الاستعارة من أن نلغيها. والمحاولات التي تجري لتحليل الإستعارة من أجل بيان فساد الفكرة أو للإيحاء بأنها «مجرد» استعارة محاولات يجب إيقافها. أما ما يستحق التشجيع فهو التحليل نفسه لأن في ذلك أهمية عظيمة متزايدة للنقاد، كما ستبيّن خاتمة هذا الكتاب.

لقد ظلَّ العقل الذي يستخدم المحاكاة الفكرية يحصل على مكان الشرف في الثقافة الغربية. وفي الدّين لا يحصل أي شعر خارج الكتاب المقدس على ما تحصل عليه فروض عالم اللاهوت من سلطان. ويعتبر العقل في الفلسفة هو راهب الحقيقة الأعلى (اللهم إلا إذا كان في تلك الفلسفة خصائص معينة تعطي أهمية خاصة للفنون، كما هي الحال عند شلنغ). ويتضح هذا الترتيب الهرمي للرسم البياني في العلم بشكل أوضح عما في سواه. لذا فقد اعتبرت الفنون تقليدياً أشكالاً من «المواءمة» accommoda-tion واعتبرت وظيفتها إقامة علاقة بين العقل وأي شيء «تحته» على ذلك الرسم البياني، مثل العواطف والأحاسيس. ولذا فلا غرابة في أن نجد «المواءمة» في تلك البنى اللفظية التي يقصد منها استثارة العواطف أو التي تسعى إلى شكل من أشكال الإقناع الحركي. ولقد اعترف بوجود هذه المواءمة منذ قرون لأن ذلك يتفق والوضع التقليدي للبلاغة في مرتبة أدنى من مرتبة الجَدَل. أما فكرة البلاغة الفكرية فتثير مشكلات جديدة لأنها تقول إنـه لا شيء يُبْنى من كلمات يعلو على طبيعة الكلمات وشروطها، وإن طبيعة العقل وشروطه مضمنة في بلاغة اللغة ما دام هذا العقل يتخذ لنفسه شكلاً لغوياً*.

---

* من حق فراي علينا أن ننتبه إلى أن جملته الأخيرة بصيغتها الأصلية مثال على البلاغة التي يتحدث عنها. فقد اختار أن يسمّي العقل باللاتينية ratio وأن يسمّى البلاغة باللاتينية oratio وأن يجعل العقل متضمناً في البلاغة لأن الكلمة الثانية تضمّ الأولى ضماً حرفياً. وإن قبلنا معنى كلامه بغض النظر عن اضطراره إلى اللجوء إلى اللاتينية، كانت جملته مثالاً على ما دعاه بإحساسنا بعمق الفكرة الناشيء عن إعجابنا بألمعية التعبير، وهو ما تحدث عنه قبل صفحات.

# خاتمة غير نهائية



# خاتمة غير نهائيــــة

تنـاول هذا الكتاب عدداً من الوسائل والمناهج النقدية، ومعظمها مستعمل في البحث الأدبي المعاصر. وحاولنا أن نبيّن أين يقع الناقد الذي ينطلق من النماذج العليا أو من الأساطير، أو ذلك الذي يركز على الشكل الاستطيقي، أو ذلك الذي يركز على أهمية البحث التـاريخي، أو ذلـك الـذي يحيي النظرة القروسطية للمستويات الأربعة للمعـاني، أو ذلـك الذي يركز على النص ونسيجه في النظرة الشاملة للأدب. وسواء أكانت هذه النظرة الشاملة صحيحة أم خاطئة فانني أرجو أن أكون قد نجحت في التعبير عن حمق أي محـاولـة لاستبعـاد أي من هذه المجموعات من النقد. فكما قلت في البداية، ليس المقصود من هذا الكتاب أن يضع برنامجاً جديداً للنقاد، بل أن يقترح زاوية نظر جديدة ننـظر من خلالها إلى البرامج الموجودة، وهي برامج صحيحة بحد ذاتها. فالكتاب لا يهاجم أياً من مناهج النقد بعد أن يكون ذلك الموضوع قد تحدد. أما ما يهاجمه فهو الحدود القائمة بين هذه المناهج. لأن هذه الحدود تنحو إلى حصر الناقد في منهج نقدي واحد، وهو أمر غير ضروري؛ كما أنها تميل إلى جعله يقيم علاقاته لا مع غيره من النقاد بل مع موضوعات تقع خارج النقد. ومن هنا جاءت تلك الأعداد الهائلة من المقالات في مجال النقد الأسطوري التي يحس قارئها بأنها مقالات سيئة في مجال الأديان المقارنة، وفي مجال النقد البلاغي التي تبدو كأنها مقالات سيئة في علم الدلالة، وفي مجال النقد الاستطيقي التي يحس قارئها بأنها مقالات سيئة في الميتافيزيقا، وهكذا.

وأنا أشعر ان النقد النموذجي [يقصد الذي يركز على النماذج العليا] له دور مركزي يؤديه في عملية إزالة الحدود هذه فأعطيته مكاناً بارزاً. فمن عناصر تراثنا الثقافي التي تعتبــر عادة من قبيل اللغــو الفـارغ تلك التفسيرات الأليغـورية للأسـاطير[٨٩]، وهي التفسيرات التي تحتل مكاناً كبيراً في نقد العصور الوسطى وعصر النهضة وظلت تظهر بين الفترة والأخرى (كما في **ملكة الهواء** لرسكن) حتى أيامنا هذه. وما يعترض سبيل هذه

القراءة الأليغورية للأسطورة هو افتراض أن التفسير هو ما تعنيه الأسطورة. ولكن بما أن الأسطورة بنية تتجه فيها المعاني إلى الداخل فإن من الممكن أن نجعلها تعني أشياء لا حصر لها، ومن الأجدى أن ندرس المعاني التي جُعِلَت الأساطير تعنيها.

إن كلمة الأسطورة قد تعني، وهي فعلاً تعني، أشياء مختلفة في مواضيع مختلفة. ولا شك أن هذه المعاني قابلة للتوفيق فيما بينها في نهاية المطاف، ولكن مهمة التوفيق هذه رهينة بالمستقبل. أما في النقد الأدبي فإن الأسطورة تعني القصة، وهي مبدأ بنيوي منظِّم للشكل الأدبي. والشرح كما نذكر هو القراءة الأليغورية، وأي عمل أدبي عظيم قد يتحمل قدراً لا حدَّ له من الشروح. وهذه حقيقة غالباً ما تثبط عزيمة الناقد وتجعله يشعر أن كل ما يمكن أن يقال عن **هاملت** على سبيل المثال لا بد أنه قيل عدة مرات. فما خطر لذهنيْ أ و ب، وهما ذهنان متوقّدان متبحّران، في قراءة **هاملت** أضيف له ما خطر في أذهان س و ج و د. . . ، وكلها أذهان متوقده ومتبحّرة، حتى يصل الأمر بالناس ـ حفاظاً على حياتهم ـ إلى أنهم يهملون قراءة كل هذا الركام أو يتركونه للمتخصّصين، وهو ـ ثقافياً ـ أمر يشبه الإهمال. والشَّرحُ الذي لا يعلم شيئاً عن الشكل النموذجي للأدب برمته يواصل تراث الأسطورة التي تقرأ قراءة أليغورية ويرث ما لهذا التراث من ألمعية وفطنة وعدم فائدة.

إن العلاج الوحيد لهذا الوضع يكمن في استكمال النقد الأليغوري بالنقد النموذجي. وتبدأ الأمور بالانفراج بمجرد أن يبدأ الشعور ـ مهما بدا من ضعفه ـ بأن النقد له نهاية هي بنية الأدب بوصفه شكلاً يتصف بالشمول مثلما انه له بداية في النص الذي هو موضوع الدراسة. فليس يكفي أن نلجأ إلى النص للتيقن من صحة الشرح كالخيط المربوط بالطائرة الورقية، ذلك أن الناقد قد يضع قدراً أولياً من الشروح حول المعاني الواضحة، وقدراً ثانوياً من الشروح حول المعاني الباطنة، وقدراً ثالثاً من الشروح حول علاقات القصيدة الخارجية، وهكذا إلى ما لا نهاية. وليس هذا النوع من العمل مقتصراً على النقاد الحديثين، فالتفسير الذي اعتبر الإكلوغ الرابع لفرجيل قصيدة خلاصية -Mes

sianic افترض أيضاً أن فرجيل تنبأ بالمخلّص Messiah بشكل غير واعٍ . غير أن الشاعر عنى بشكل غير واع كل شروحه الممكنة، ومن الأسهل أن نقول إن فرجيل وأشعياء استخدما النمط نفسه من الصور المتعلقة بأسطورة ميلاد البطل، وأن قصيدة الميلاد [لملتن] ـ مثلاً ـ استخدمت كلا الرجلين بسبب هذا الشبه. وتساعد هذه الطريقة في توزيع الشرح وتمنع كل قصيدة على حدة من أن تصبح مركزاً مستقلاً للبحث الأدبي المنفصل.

وتضم نظرية النقد «العلوم الإنسانية» من ناحيتها التعليمية طبقاً لمبدئنا القائل إن ما يُعَلَّم ويُتَعَلَّم مباشرة هو النقد وليس الأدب. وهذا هو ما يحول الإحساس بالحيرة حول نظرية النقد إلى قلق حول «مصير» العلوم الإنسانية «وأزمتها». ولذا فإن إزالة الحدود داخل النقد سيؤدي في نهاية المطاف إلى جعل النقاد أشد وعياً بصلات النقد برمته بغيره من العلوم. وهذا الموضوع الأخير موضوع أعلق عليه تعليقات قليلة أخيرة لأن التقاعس عن تناول القضايا الكبرى التي أثرناها هنا يبدو لي أقرب إلى المغالاة في الحذر، لا بل ربما أقرب إلى الخداع.

يوصف إنتاج الفن عادة باستعارات «خلاّقة» من الحياة العضوية. وهناك ميل غريب في الحياة البشرية لمحاكاة بعض النواحي في أشكال الوجود «الدنيا»، كالطقوس التي تحاكي التزامنات الخفية التي تصنعها الحياة النباتية مع إيقاعات السنة الدوارة. وليس هناك ما يجافي المنطق في اتخاذ الثقافة الإنسانية لإيقاعات الكائن الحي بشكل غير واع. والفنانون يميلون إلى محاكاة سابقيهم بطريقة أرقى قليلاً، مما ينتج تراثاً من النضج الثقافي الذي يمضي قدماً إلى أن يحدث تغير كبير يقطع العملية لتبدأ من جديد. ولذا فقد يكون الشكل الضامُّ للنقد التاريخي إيقاعاً شبه عضوي قوامُه النضج الثقافي، وهو الأمر الذي يفترضه بشكل أو بآخر معظم الفلاسفة التاريخيين في عصرنا. وهو عند شبنغلر أوضح ما يكون. والمفهوم القائل إن عصرنا هو طور «متأخر» من الثقافة «الغربية» شكلت العصور الوسطى شبابها، وانه طور يشبه الطور الروماني من ثقافة كلاسيكية

جاءت قبل تلك الثقافة ، مفهوم لا يجادله أحد هذه الأيام ، مفهوم يبدو أنه أحد التصنيفات الحتمية للنظرة المعاصرة. ويبدو أن تطور الأنماط الذي تتبعناه في محاولتنا الأولى فيه مَشَابِهُ من هذه النظرة إلى التاريخ الثقافي.

وإذا ما قبلت أي نظرة كهذه فإن من الممكن تزويقها ميتافيزيقياً لإرضاء ذوق السّاكن: ولكن ليس هناك ما يدعو لأن تكون هذه النظرة «جبرية» إلا إذا كان القول إن المرء يكبر كل سنة قولاً جبرياً، ولا ما يدعو إلى إدخال أي نظرية عن دورات التاريخ الحتمية أو المستقبل المقدر سلفاً فيها. يجب، طبعاً، ألا تنحرف النظرة لتصبح أساساً للتقويمات البلاغية. فنحن نحصل على هذه التقويمات مثلاً من النظرة المُغْرقة في تعاطفها مع ثقافة العصور الوسطى، وهي النظرة التي ترى في تلك الثقافة تركيباً هائلاً تبعه تَفَتُّتٌ تدريجي ظل ينقسم ويتخصص حتى وصلنا إلى المأزق الذي نجد أنفسنا فيه هذه الأيام. وأي حركة يؤمل منها أن تعيد شيئاً من وحدة ثقافة العصور الوسطى إلى العالم الحديث أو بعض صفاتها الأخرى لقيت هذا النوع أو ذلك من التأييد في كل جيل تقريباً منذ منتصف القرن الثامن عشر. وهناك أشكال فرعية من هذه النظرة ذاتها عند أولئك الناس الذين لا يستطيعون الإصغاء باستمتاع لأي موسيقى كتبت بعد موزارت أو أي حدٍّ نهائي يختارونه، وعند الماركسيين الذين يتحدثون عن انحطاط الثقافة الرأسمالية، وعند الفزعين الذين يتحدَّثون عن عودة إلى عصور مظلمةٍ جديدة، إلخ. كلُّ هذه النظرات تقوم على هذه الصيغة المضطربة أو تلك من نظريةٍ تاريخيةٍ شبه عضوية.

من نافلة القول في النقد أن الفن لا يتطور أو يتحسن: فما ينتجه هو العملُ المِثال. ما يزال بوسعنا أن نشتري كتباً تروى «تطوّر» فنِّ الرسم من العصر الحجري إلى بيكاسو، ولكنها كتب لا تظهر أي تطور بل تظهر سلسلة من الطفرات في المهارة، ونرى فيها أن بيكاسو يقع في مستوى أجداده المجدلانيين*. لكننا نحس في فترات متباعدة في الفنون

* نسبة إلى ثقافة تنتمي إلى العصر الحجري؛ وسميت بهذا الاسم نسبة إلى لا مادلين في دورداني بفرنسا.

أن ثمة كشفاً لا شك فيه. نقول: هذا هو صوت الموسيقى ذاتها؛ وبعد سماعنا لموتيت لباليِسْترينا أو ديفرتيمنتو لموزارت* : هذا هو الشيء الذي ابتكرت الموسيقى لتقوله. ثمة ههنا بساطة تجعلنا ندرك أن البسيط هو عكس المبتذل؛ إحساس بأن الفنان قد وصل حدود التعبير الممكن في الفن بشكل نهائي. وينتمي هذا الشعور إلى التجربة المباشرة لا إلى النقد؛ ولكنه شعور يوحي بالمبدأ النقدي القائل إن أعمق التجارب التي يمكن الحصول عليها في الفنون موجودة في الفنون التي أنتجت فعلاً.

أما ما يتقدم أو يتحسن في الفنون فهو فهم الناس لها وما يتبع ذلك من رقي في المجتمع. فالثقافة تنفع المستهلك وليس المنتج، المستهلك الذي يكتسب بذلك ثقافة إنسانية حرة. ليس هناك من سبب يدعو الشاعر العظيم لأن يكون إنساناً حكيماً طيّباً أو حتى إنساناً يمكن احتماله؛ ولكن كل الأسباب تستدعي قارئه لأن تتحسن إنسانيته نتيجة لقراءته. لذا فبينما قد يكون إنتاج الثقافة، شأنه شأن الطقوس، محاكاة شبه لاإرادية للإيقاعات أو العمليات العضوية فان الاستجابة للثقافة، شأنها شأن الأسطورة، فعل ثوري من أفعال الوعي. والتطور المعاصر في القدرة التكنيكية على دراسة الفنون، وهي القدرة التي تمثلها قدرتنا على استنساخ الصور أو اللوحات وتسجيل الموسيقى وجمع الكتب في مكتبات عصرية، تشكل جزءاً من ثورة ثقافية تجعل العلوم الإنسانية حبلى بالتطورات الجديدة حَبَل العلوم البحتة. فالثورة لم تقتصر على التكنولوجيا فقط؛ بل شملت القوة الروحية المنتجة. لقد نشأ التراث الإنساني [حركة إحياء العلوم القديمة] نفسه في شكله الحديث مع اختراع المطبعة، وهو اختراع لم تكن نتيجته المباشرة حفز الناس على خلق ثقافة جديدة بل على دراسة تراث الماضي ووضعه ضمن تصنيفات معينة.

---

* الموتيت أغنية غالباً ما تكون دينية، وغالباً ما لا ترافقها الآلات الموسيقية وتُغَنّى بأسلوب بوليفوني يعني بالألحان المرافقة. أما الديفرتيمنتو فقطعة موسيقية خفيفة تتكون من عدة حركات تكتب للآلات فقط ولا ترافقها الأصوات البشرية. وجوفاني بالسترينا (١٥٢٦؟ - ١٥٩٤) موسيقار إيطالي عرف بموسيقاه الدينية بالدرجة الأولى.

لقد كان لكل عمل فني من أعمال الماضي تقريباً وظيفة اجتماعية في زمانه، وظيفة لم تكن بالدرجة الأولى وظيفة استطيقية أبداً. ومفهوم «الأعمال الفنية» بصفته تصنيفاً لكل الصور والتماثيل والقصائد والمؤلفات الموسيقية مفهوم حديث نسبياً. ونحن نرى حافزاً استطيقيا يفعل فعله في أقمشة سكان البيرو وفي الرسومات التي رسمها الإنسان في العصر الحجري القديم وفي زينات الخيول السّثية Scythian *، وفي أقنعة [قبائل] الكواكيوتل**؛ ولكننا عندما نفعل ذلك فإنما نقوم باستخلاص مُحَذْلَق لم يكن يقع في أغلب الظن ضمن العادات الذهنية للناس الذين أنتجوها. ولذا فان مسألة ما إذا كان شيء ما عملاً فنياً أم لا مسألة لا يحلها الاستئناس بطبيعة الشيء نفسه. فالتقليد، والقبول الاجتماعي، والنقد بأوسع معانيه هي الأمور التي تحدد إلى ماذا ينتمي ذلك الشيء. فقد يكون صنع أصلاً للاستعمال لا للمتعة، مما يخرجه من المفهوم الأرسطي العام للفن؛ أما إذا كان موجوداً لمتعتنا الآن فهو ما ندعوه نحن بالفن.

وعندما تجري إعادة تصنيف أي شيء بهذه الطريقة فإنه يفقد الكثير من وظيفته الأصلية. ولا بد أن يعترف حتى أشد النقاد التاريخيين تعصباً بأننا نعجب الآن بهوميروس وشيكسبير لأسباب كانت ستكون غير مفهومة لهما، بَلْهَ مجتمعيهما. ولكننا لن نرضى بتناول للأعمال الفنية يكتفي بأن يختزل منها وظيفتها الأصلية. فمن واجبات النقد استعادة الوظيفة: لا أقصد طبعاً إعادة الوظيفة الأصلية، فهذا أمر لا طائل من ورائه؛ بل أقصد إعادة خلق الوظيفة لتناسب السياق الجديد.

---

* نسبة إلى سِثيا التي ربما كانت تقع في المنطقة الحدودية بين الاتحاد السوفيتي وايران. أما زينة الخيول هذه التي يتحدث عنها فراي فيذكر كتاب **نشوء الغرب** ما يلي عنها: «إن موتيفات الفن السّثي كما تعرف من جنوب روسيا وغرب آسيا، تظهر فيها مشابه صينية، وأن الفن الصيني في فترة تشو المتأخرة فيه خصائص من الفن السثي». أنظر:

W.H. McNeill, **The Rise of the West: A History of the Human Community** (New York, The New American Library [Mentor], 1965), p. 260.

** من هنود أمريكا الشمالية، كانت هذه القبائل تعيش في جزيرة فانكوفر وساحل كولمبيا البريطانية (كندا).

لقد كتب كيركغور كتاباً صغيراً مدهشاً دعاه **التكرار** Repetition ، وفيه يقترح استعمال هذا الاصطلاح ليحل محل الاصطلاح الأفلاطوني التقليدي : التذكر أو anam-nesis. ويبدو أن ما عناه كيركغور بهذا الاصطلاح ليس مجرد تكرار التجربة بل إعادة خلقها، مما ينقذها [يخلّصها] ويعيدها إلى الحياة، حيث تكون الغاية من العملية، فيما يقول، هي الوعد الرؤيوي : «أنظروا، أنا أجعل كل الأشياء جديدة». وانشغال العلوم الإنسانية بالماضي يُعَدُّ ماخذا عليها أحياناً من قبل اولئك الذين ينسون أننا نواجه الماضي : قد يكون الماضي ضبابياً يفتقر إلى الوضوح ولكنه كل ما هنالك. لقد رسم أفلاطون صورةً تقبض النفس للإنسان وهو يحدّق في ظلالٍ تتراقص على جدران العالم الموضوعي وقد عكستها نيران تقع خلفنا كالشمس. ولكن الشبه يتوقف عندما تكون الظلال ظلال الماضي لأن الضوء الوحيد الذي نستطيع أن نراها به هو ضوء النار البروميثية فينا. ومادة هذه الظلال لا يمكن أن توجد إلا فينا، وهدف النقد التاريخي هو، كما توحي بذلك كناياتنا في كثير من الأحيان، نوع من الإنبعاث الذاتي، رؤيا وادٍ تملأه العظام الجافّة وهي تكتسي باللحم والدم من رؤيانا ذاتها. ليست ثقافة الماضي ذاكرة البشرية وحسب بل هي أيضاً حياتنا المدفونة*، ودراستها تقودنا إلى مشهد من مشاهد التعرف، إلى اكتشافٍ نرى فيه، لا ماضينا، بل الشكل الثقافي الكلي لحياتنا الحاضرة؛ وواجب التجديد** لا يقع على الشاعر وحده، بل على القارىء أيضاً .

ان النقد التاريخي ، بدون هذا الإحساس «بالتكرار»، يميل إلى إزالة منتجات الثقافة من دائرة اهتمامنا. ويجب أن يقابل هذا الإحساس، كما يقابله عند النقاد التاريخيين الأصليين، إحساس بأهمية فنون الماضي لحياتنا المعاصرة. لكن من الطبيعي أن ينحصر هذا الإحساس بأهمية هذه الفنون للحياة المعاصرة بقضية معينة في الحاضر، وأن ينظر إليها وكأنها تدعم قضية أو أطروحة ما نطرحها في الوقت الحاضر لا باعتبارها توسع من منظور الحياة الراهنة .

---

* يلمح فراي إلى قصيدة من قصائد ماثيو آرنولد بهذا العنوان .

** يلمّح فراي إلى عنوان كتاب لإزرا باوند Make It New .

ولو قطعنا التاريخ عند أي نقطة من نقاطه، ومنها النقطة التي نقف عندها نحن، ودرسنا مقطعاً عرضياً فيه لحصلنا على بنية طبقية. وقد تُسْتَغَلُّ الثقافة من قبل طبقة اجتماعية أو فكرية لزيادة امتيازاتها؛ ويشكل الرقباء الأخلاقيون، ومختارو العلامات البارزة في التراث* ، والمنافحون عن القضايا الدينية أو السياسية، وأتباع الاتجاهات الاستطيقية أو الثورية وواضعو أصناف الكتب العظيمة ومن لفّ لفّهم، يشكل هؤلاء مظاهر عن مثل هذه التوترات الطبقية بشكل عام. وسرعان ما ندرك لدى دراسة أقوالهم أن النقد الأخلاقي المتناسق الوحيد من هذا النوع هو ذلك الذي يصدر عن فلسفة للمجتمع لا تتهاون في ثوريتها كتلك التي نجدها لا في الماركسية فقط بل عند نيتشه وعند بعض المدافعين عن القيم المَلأية** في بريطانيا القرن التاسع عشر وفي أمريكا القرن العشرين. والثقافة عند كل هؤلاء قوة إنسانية منتجة استغلت في الماضي كغيرها من القوى المنتجة من قبل الطبقات الحاكمة الأخرى. ويجب أن يعاد النظر فيها الآن لصالح المجتمع الأفضل. ولكن بما أن هذا المجتمع المثالي لا يوجد إلا في المستقبل فإن التقويم الراهن للثقافة يجري من حيث أثرها الثوري الآني.

هذه الطريقة الثورية في النظر إلى الثقافة قديمة قدم أفلاطون، حيث يكون التراث المختار هو دائماً صيغة من صيغ الجدل الخاص بالشعراء في **الجمهورية**. فما ان نجعل الثقافة صورة محددة لمجتمع المستقبل الذي ربما أمكن التوصل إليه حتى نبدأ باختيار التراث وتنقيته وبنَبْذِ كلِّ الفنانين الذين لا يناسبونه (ونجد أن عددهم يزداد كلما مضينا في العملية). وهكذا نجد أنه مثلما أن النقد التاريخي غير المصحَّح يربط الثقافة بالماضي فقط كذلك يربط النقد الأخلاقي غير المصحَّح الثقافة بالمستقبل فقط؛ بالمجتمع المثالي الذي قد نصل إليه إذا ما اعتنينا عناية كافية بتربية شبابنا. ذلك أن كل أمثال هذا النوع من التفكير تنتهي بالتوجيه المذهبي للجيل التالي تماماً كما أدت الصيغة الفكتورية

* الإشارة هنا هي إلى كتاب **The Great Tradition** من تأليف ف. ر. ليفس.

** الملأ في تاج العروس واللسان هم الأشراف: «أي من القوم وجوههم ورؤساؤهم الذين يرجع إلى قولهم»، وبذا تكون الملأية مرادفاً دقيقاً لكلمة oligarchy كما اقترح حسن الكرمي في **المغني الأكبر**.

من مذهب التقدم إلى أمثال بودسْناب* والشباب ذوي الخدود المتوردة.

إن حجم الأعمال التي تنتج في مجتمع ما أو مدنيَّةٍ ما يحافظ على البنية الطبقية في ذلك المجتمع ويعمل على انهيارها في الوقت نفسه. فالطاقة الاجتماعية التي تحافظ على البنية الطبقية تنتج ثقافة ملتوية بأشكالها الثلاثة الكبرى، ثقافة الطبقة العليا الخالصة أي الفخفخة، وثقافة الطبقة الوسطى الخالصة أي الابتذال، وثقافة الطبقة الدنيا أو البؤس. وقد دعا ماثيو آرنولد هذه الطبقات الثلاث طبقات البرابرة والفلستينيين وعامة الناس. والعمل الثوري مهما كان نوعه يؤدي إلى دكتاتورية طبقة واحدة، وتدل وثائق التاريخ بوضوح على أنه ليس هناك من طريقة أفضل من هذه للقضاء على فوائد الثقافة. فإذا ما ربطنا رؤيتنا للثقافة بمفهوم أخلاقية الحاكم حصلنا على ثقافة البرابرة، وإذا ما ربطناها بالبروليتاريا حصلنا على ثقافة عامة الناس، وإذا ما ربطناها بأي نوع من اليوتوبيا البورجوازية حصلنا على ثقافة الفلستينيين.

وبغض النظر عن رأينا في المادية الجدلية بوصفها فلسفة فلا شك أن الناس عندما يتصرفون أو يتظاهرون بأنهم يتصرفون باعتبارهم أجساماً مادية فإنهم يتصرفون تصرفاً جدلياً. ولو دخلت إنكلترة في حرب مع فرنسا فان نقاط الضعف كلها في الموقف الانكليزي ونقاط القوة كلها في الموقف الفرنسي يجري تجاهلها في إنكلترة، ولا يعد الخائن أحطّ المجرمين فقط بل ينكر الناس بغضب إمكانية أن تكون دوافع أي خائن صادقة. ذلك أن النواحي المادية أو الوثنية تحل في الحرب محل جدل الروح الحقيقي، ويأخذ الناس في العيش طبقاً لأنصاف الحقائق. وينطبق هذا المبدأ على الحروب الكلامية أو الصورية المشكّلة من «وجهات النظر» التي هي عادة أشباح نوعٍ من الصراع الاجتماعي.

ويبدو أن من الأفضل التخلّص من كل هذه الصراعات وأن نربط أنفسنا بمقولة آرنولد الأخرى، وهي أن «الثقافة تسعى للتخلّص من الطبقات». فالغرض الأخلاقي من

* من شخصيات رواية صديقنا المشترك لدكنز، وهو نموذج للاعتداد بالنفس.

التعليم الحرّ هو التحرير، ولا يمكن لهذا أن يعني إلا تمكين المرء من تصور المجتمع حراً، خالياً من الطبقية، متمدينا. لكن لا وجود لمثل هذا المجتمع، وهذا سبب يدعو التعليم الحرّ إلى الاهتمام الشديد بالأعمال التي يبدعها الخيال؛ فالعنصر الإبداعي في الأعمال الفنية يحررها من عبودية التاريخ. وكل ما ينتج عن تجربة النقد الكلية يشكل جزءاً من تعليم حر يصبح، لذلك السبب، جزءاً من جماعية الثقافة الانسانية المتحررة، مهما كانت أصولها. وهكذا فان التعليم الحر يحرر الأعمال الثقافية ذاتها مثلما يحرر العقل الذي يعلّمه. والفساد الذي شُيّد منه الفن الإنساني سوف يبقى دائماً في الفن؛ ولكن الصفة الإبداعية في الفن تحافظ عليه بما فيه من فساد كأنه جثة قديس. ولا يمكن لأي بحث في الجمال أن يحصر نفسه في العلاقات الشكلية للعمل الفني المنفصل؛ إذ لا بد أن ينظر أيضاً في مشاركة العمل الفني في رؤيا الهدف الذي يسعى إليه الجهد الاجتماعي، أي إلى مدنيّة كاملة تخلو من الطبقات. وفكرة المدنيّة الكاملة هذه هي أيضاً المعيار الاخلاقي الضمني الذي يشير له النقد الأخلاقي باستمرار، وهي شيء يختلف تمام الإختلاف عن أي نظام من النظم الأخلاقية.

إن فكرة المجتمع الحرّ التي تتضمنها الثقافة فكرة لا يمكن صياغتها أو إقامتها على شكل مجتمع. فالثقافة مثال اجتماعي حاضر نعلّم أنفسنا ونحرّرها بمحاولة التوصّل إليه، ولكننا لا نتوصل إليه أبداً. والثقافة تُعَلّم بكل ما يتصف به الكِتابُ من صبر لأن الكتاب يعيد كلماته ذاتها كلما فتحناه؛ ولكنها لا تُمْتَلَكُ لأنَّ التجارب والمعاني التي ترتبط بالكلمات هي دائماً جديدة. وما من مجتمع يستطيع أن يخطط لثقافته إلا إذا حصر ما تنتجه الثقافة بالمعايير التي يمكن التنبوء بها اجتماعياً. والهدف من النقد الأخلاقي هو إعادة التقويم transvaluation، هو القدرة على النظر إلى القيم الاجتماعية المعاصرة بموضوعية القادر على مقارنتها إلى حد ما مع الرؤيا التي لا تحدُّها حدود للإمكانيات التي تقدّمها الثقافة. ومن يملك معياراً كهذا لإعادة التقويم فإنه يكون قد وصل إلى حالة الحرّية الفكرية. ومن لا يملكه فهو صنيعة أي قيم اجتماعية تستحوذ عليه قبل غيرها:

ألعوبةُ متطلّبات العادةِ أو المذهبِ أو الهوى. والميل الراهن للاصرار على أن الإنسان لا يمكنه أن يشاهد ما يجري في حياته هو يبدو لي واحداً من أنصاف الحقائق تلك التي تنشأ استجابة لنوع من الأمراض الاجتماعية. إن معظم الأفعال الأخلاقية ردود فعل آلية تحكمها العادة: والحصول على أي مبدأ من مبادىء الحرية فيها يتطلب نظرية للفعل؛ نظرية بمعنى النظر theoria ، النظر الموضوعي المنفصل في وسيلة الفعل وغايته نظراً لا يؤدي إلى شلِّ الفعل، بل يجعلُه فعلاً ذا غايةٍ بانارة أهدافه أمامه.

يتناول مَعْلَما نظريةِ الحرية في العالم الحديث، وهما **الآريوباغيتكيا** [لملتن] **ومقال في الحرية** لمِلْ مفهوم الحرية في سياقين مختلفين. فالثقافة عند ملتن نبوءة ممكنة تقف موقف الحكم على التقبل الاجتماعي للخطأ المسموح به والذي يمثّله الرقيب، بينما يرى ملْ أن الثقافة نقد اجتماعي. وإذا ما تجاوزنا هذا الناحية وجدنا أن المقالين يصرّان على أن الحرية لا يمكن أن تبدأ إلا بضمان الإستقلال الذاتي للثقافة استقلالاً مباشراً يتم الآن. ويرى مل أن الحرية المطلقة في الفكر والنقاش ليست هي أفضل طريقة لتطوير حرية الفعل فقط بل أفضل طريقة للسيطرة عليها أيضاً لأنها الطريقة الوحيدة لمنع الفعل الذي ينبع عن النزوة وينطلق انطلاق القطيع الهائج. وحرية الضمير عند ملتن ليست هي حرية الإصغاء إلى الأوامر التي اكتسبناها في طفولتنا والتي تشكل الجزء الأعظم لما ندعوه بالضمير عادة؛ بل هي حرية الإصغاء إلى كلمة الله، وهي كلمة لا يمكن فهمها فهماً قاطعاً أبداً لأنها رسالة إلى عقل محدود من عقلٍ لا تحدّه حدود.

ويبدو أن نظرية النقد على استعداد عند هذه النقطة أن تستقر بهدوء ضمن المبدأ الإنساني الأوسع الذي يقول إن حرية الإنسان لا تنفصل عن قبوله لميراثه الثقافي. والمؤلف يؤمن بذلك طبعاً، وأغلب الظن أن معظم من سيقرأون كتابه يفعلون ذلك أيضاً. ولكن ربما بقيت بقية من مغالطة النقد الطفيلية لم تنجح كل حججنا في القضاء عليها بعد. أقصد الشعور بأنه ما دام النقد يقوم على المنتجات الثقافية فإن الناقد كلما بالغ في أهمية عمله مال إلى تضخيم المتعة الطبيعية التي يجدها المثقف في الفنون وإلى

جعلها مهيبة رهيبة بحيث يحلّ الخرافة الاستطيقية محل الثقافة، وتقديس الأدباء بدلاً من الأدب مهما لبس هذا التقديس لبوس الرقيّ والذكاء.

يصحّ هذا لو كانت الناحية الاستطيقية أو التأملية في الفن هي المستقر النهائي للفن أو النقد. ولكن هنا أيضاً يأتي النقد النموذجي لمعونتنا. فقد حاولنا أن نبين في محاولتنا الثانية أننا حالما ننتقل من العمل الفني المفرد إلى الشعور بالشكل الكلّي للفن فإننا نجد أن الفن لم يعد موضوع تأمُّل استطيقي بل صار وسيلة أخلاقية تسهم في عمل التمدين. ويشترك في هذا التحول إلى الأخلاق كل من النقد والشعر على حد سواء مع أن بعض الطرق التي يتم بها هذا التحول لا تعتبر عادة من عناصر النقد. فمن الواضح على سبيل المثال أن من مصادر النظام الكبرى في المجتمع نسقاً ثابتاً من الكلمات. وقد يكون هذا النسق في الدين كتاباً مقدساً أو كتاباً يشرح الشعائر أو كتاباً في الشريعة، وقد يكون في السياسة دستوراً أو مجموعة من التوجهيات الايدبولوجية على غرار نشرات لنين في روسيا في هذه الأيام. وقد تبقى هذه الأنساق اللغوية ثابتة على مدى قرون، والمعاني المرتبطة بها ستتغير على مرور الزمن حتى تغيب المعاني الأصلية تماماً، ولكن الشعور بأن البنية اللغوية يجب أن تبقى ثابتة وما يتبع ذلك من ضرورة التفسير من جديد لمواءمة التغييرات التاريخية يضع الإجراءات النقدية في الصميم من حياة المجتمع(٩٠).

ولكن كان علينا حينئذ أن نتمّ حجّتنا بإزالة كل الأهداف الخارجية من دائرة الأدب وبذلك افترضنا عالماً أدبياً مكتفياً بذاته. لكننا ربما نكون بذلك قد أعدنا النظرة الإستطيقية على نطاق هائل ووضعنا فكرة الشعر المجردة بدلاً من تراث القصائد المحددة، وأحللنا الغيبية الإستطيقية محل التجريبية الإستطيقية. لكن فكرة محاولتنا الأخيرة قادتنا إلى مبدأ يقول إن كل البنى المشيدة من كلمات هي في جانب منها بلاغية، ولذا فإنها أدبية، وإن فكرة البنية اللغوية العلمية أو الفلسفية الخالصة من العناصر البلاغية ضرب من الأوهام. فإن صح ذلك فقد اتّسع عالمنا الأدبي وأصبح عالماً لغوياً، مما يبطل أي مبدأ استطيقي يقول بالاكتفاء الذاتي.

لست غافلاً تماماً عن أن كل خطوة من خطوات هذه المناقشة محفوفة بمحاذير فلسفية معقدة لا أملك لها حلاً. لكنني على علم بشيء آخر أيضاً. وهذا الشيء الآخر هو ذلك النشاط الفكري الضخم المضطرب الجديد الذي يرتبط هذا الأيام بكلمات مثل الإتصال والرمزية، وعلم الدلالة، واللسانيات، ولغة اللسانيات والبراغماطيقا والسيبرنطيقا*، وبالافكار التي انطلقت من كاسيرروكورزيبسكي** وعشرات سواهما في حقول يبلغ من تباعدها (كما ظلت تبدو لنا حتى وقت قريب) تباعد ما قبل التاريخ والرياضيات، والمنطق والهندسة، وعلم الاجتماع والفيزياء، حول هؤلاء العلماء وحول هذه العلوم. وقد كان الدافع وراء العديد من هذه الحركات الرغبة لتحرير العقل المعاصر من طغيان البلاغة العاطفية، من الدعايات التجارية والسياسية التي تحاول حرف الفكر بتحويل السخرية إلى رد فعل مشروط. كما اتجه العديد من هذه الحركات باتجاه البلاغة الفكرية بحيث اختزلت محتوى الكثير من الأفكار إلى بناها التخطيطية الغامضة. ومعرفتي بمعظم الكتب التي تعالج هذه الأمور الجديدة محصورة، كمعرفة موسى بالله على الجبل، بالنظر إلى عناوينها؛ ولكن من الواضح لي أن النقد الأدبي يحتل مكاناً مركزياً في كل هذا النشاط، وأنا أقدّم اقتراحاً أعترف بأنه لم يثبت بالتجربة بعد من وجهة نظر النقد الأدبي.

لقد ألمحنا عدة مرات إلى وجود شبه بين الأدب والرياضيات. فالرياضيات يبدو أنها تبدأ من عدّ الأشياء وقياسها، أي باعتبارها تعليقاً عددياً على العالم الخارجي. ولكن

---

* يبحث علم البراغماطيقا في العلاقة بين اللغة والرموز وبين مستعمليها. أما السيبرنطيقا فيسميه حسن الكرمي بعلم التّربين ويشرح ذلك بقوله إنه «علم مبادىء التواصل والضبط في آلات تعمل كعمل المجموعة العصبية في الإنسان والحيوان (ومن ذلك الحاصيات أو الحاسبات)». **المغني الأكبر**

** كاسيرر معروف من خلال ترجمة إحسان عباس لكتابة **مقال في الإنسان**، أما ألفرد كورزيبسكي (أوكوجيبسكي، بجيم لبنانية، كما يلفظه البولنديون) (١٨٧٩ ـ ١٩٥٠) فقد كان رائد ما يدعى بحركة علم الدلالة العام في الولايات المتحدة. وربما كان أهم كتبه كتاب:

Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics

(العلم وسلامة العقل: مقدمة للنظم غير الأرسطية وعلم الدلالة العام) الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٣٣.

عالم الرياضيات لا ينظر إلى موضوعه بهذا الشكل: فالرياضات عنده لغةمستقلة بذاتها؛ وهناك نقطة تصبح فيها إلى حد ما مستقلة عن حقل التجربة المألوف الذي ندعوه العالم الموضوعي أو الطبيعة أو الوجود أو الواقع، حسب الحالة النفسية التي نكون فيها. والعديد من مصطلحات الرياضيات مثل الأعداد الصماء لا علاقة مباشرة لها مع حقل التجربة المألوف ولكنها تعتمد في معناها على علاقاتها المتبادلة داخل الرياضيات. هذه الأعداد الصماء في الرياضيات يمكن مقارنتها بالحروف في اللغات الكلامية، وهي عناصر لاحظنا صفة الاتجاه نحو الذات فيها من قبل. وعندما نميز الرياضيات البحتة عن الرياضيات التطبيقية، فاننا نفكر في النوع الأول بوصفه مفهوماً خالصاً عن الهوى من العلاقات العادية يهتم أكثر فأكثر بالسلامة الداخلية وأقل فأقل بصلاته بالمعايير الخارجية.

كذلك نفكر في الأدب أول الأمر باعتباره تعليقاً على «الحياة» الخارجية أو «الواقع» الخارجي. ولكن مثلما ننتقل في الرياضيات من ثلاثِ تفاحاتٍ إلى الرقم ثلاثة، ومن حقلٍ مربّعٍ إلى المربع الهندسي، فاننا ننتقل في قراءتنا لرواية من الروايات من الأدب بوصفه عكساً للحياة إلى الأدب بوصفه لغة مستقلة بذاتها. فالأدب يمضي هو أيضاً بحسب الإمكانيات الإفتراضية، ومع أن الأدب، مثل الرياضيات، مفيد على الدوام ـ بمعنى أن صلته بحقل التجربة المألوف لا تنقطع ـ إلا أن الأدب الخالص، مثل الرياضيات البحتة، يضم معناه في داخله.

ينطلق كل من الأدب والرياضيات من فرضيات، لا من حقائق. ويمكن لكل منهما أن يطبَّق على الواقع الخارجي وأن يوجد مع ذلك أيضاً بشكل «خالصٍ» بحتٍ مكتفٍ بذاته. ثم إن كلًّا منهما يدقُّ إسفيناً بين نقيضي الوجود واللاوجود، وهو الأمر ذو الأهمية البالغة للفكر المعتمد على المحاكمات العقلية، ولا يمكننا القول إن الرمز هو الواقع الذي يمثله أو أنه ليس هو. والطفل الذي يبدأ دراسة الهندسة يقدمون له نقطة يقولون له أولاً إنها نقطة ثم يقولون إنها ليست نقطة. وهو لا يستطيع المضي في دراسته إلا إذا قبل

القولين معاً. ومما يجافي العقل أن يكون ما ليس بالعدد عدداً، ولكن نتيجة القبول بما يجافي العقل هذا هو اكتشاف الصفر. وهذا النوع من الغرض موجود أيضاً في الأدب؛ حيث لا يمكن القول إن هاملت وفولستاف موجودان ولا إنهما غير موجودين، وحيث يعطي الشاعر «العدم الهوائي» مكاناً واسماً بكل ثقة*. ونلاحظ أن البلاغة تختلف اختلافاً حاداً عن المنطق في أنها تعطي دائماً صفة موجبة لمقولة سالبة. أما المنطق فيحصي عدد الأدوات في الجملة ويعدها مثبتة إذا كان العدد زوجياً، ولكن لا أحد في تاريخ التفاهم فهم جملة I hain't got no money على أن قائلها يملك نقوداً**. وقل مثل ذلك في الأدب: فتحذير إياغو لعطيل من الغيرة قُصِدَ منه زرع الغيرة في ذهن عطيل، وأدوات النفي في مطلع غيرونتيون [لإليوت] تعني - منطقياً - أن غيرونتيون ليس بطلاً، ولكنها - بلاغياً - ترسم صورة مناقضة تدل على التضحية والصبر. وإذا ما كان الشاعر شخصاً لا يؤكد أبداً*** فإنه لا ينكر أيضاً. ولذا فان مقولة أرسطو الافتتاحية عن البلاغة، وهي المقولة التي تصفها [أي البلاغة] بأنها الرد الجَدَلي أو الكورَس المجيب تفقد معناها.

يتحدث السير جيمس جينز في الفصل الأخر من كتابه العالم الغامض عن فشل الكوزمولوجية الطبيعية في القرن التاسع عشر في تصور كون يكون ميكانيكياً في نهاية المطاف، ويرى أن تناول الأمر رياضياً قد يحقق نجاحاً أفضل. فلا يمكن أن يكون الكون آلة، ولكن قد يكون مجموعة من القوانين الرياضية المتشابكة. وما يعنيه هذا لا بد أن يكون أن الرياضيات البحتة موجودة في كون رياضي لم يعد مجردَ تعليقٍ على عالمٍ خارجي، بل يضمُّ ذلك العالم داخل ذاته. والرياضيات هي باديء ذي بدء شكل من أشكال فهم عالَمٍ موضوعي يكون فيه ذلك العالم مضمون ذلك الشكل؛ ولكن الرياضيات تنتهي إلى أن ترى ذلك المحتوى على أنه رياضي في شكله، وعندما نصل

---

* يقتبس فراي كلمات مشهورة من مسرحية شيكسبير حلم ليلة صيف، يصف فيها شيكسبير الشاعرَ.

** يصح هذا الكلام على اللغة الانكليزية بالدرجة الأولى، لكن لاحظ أن تكرار أداة النفي في «معيش مصاري / ما معيش مصاري» لا يحوّلها إلى جملة مثبته. والجملة الإنكليزية لا تصح إلا على مستوى الخطاب الذي تمثله الجملة العامية العربية.

*** هنا يلمح فراي إلى مقالة السير فلب سدني «دفاع عن الشعر».

إلى مفهـوم الكون الرياضي يصبح الشكل والمضمون هما الشيء ذاته. والرياضيات تصل نفسها بحقل التجربة المألوف بشكل غير مباشر لا لتتفاداه بل من أجل أن تبتلعه في النهاية. وهي تبدو نوعاً من المبدأ الملهِم أو البنّاء في العلوم الطبيعية، إذ انها تعطيها باستمرار شكلاً واتساقاً دون أن تكون معتمدة على أدلة خارجية أو ثبات خارجي، ولكن مع ذلك يبدو أن الكون الطبيعي أو الكمّي كون تضمة الرياضيات. وهذه النغمة الغيبية أو الصوفية في هذا الفصل من فصول جينز، وهو الفصل الذي يعبّر فيه عن حلم راود الـرياضيين منـذ فيثاغوراس على الأقل، قد نقارنها بالمصطلحات الدينية التي وجدنا أنفسنا مضطرين لاستعمالها حالما وصلنا المفهوم المماثل حول عالم أدبي أو لغوي.

هناك نقاط أخرى في هذه المماثلة تلفت النظر: الشبه الغريب من حيث الشكل مثـلاً ما بين وحدات الأدب والرياضيات، الإستعارة والمعادلة. فكلا هاتين الوحدتين حشو tautological، بالمعنى الموسّع الذي يستعمل الكثير من المناطقة هذا الاصطلاح به. ولكن إذا كان للتماثل أن يصح فإن السؤال يثور: هل الأدب، مثل الرياضيات، مفيد في جوهره أم في عَرَضه؟ هل صحيح ـ بكلمات أخرى ـ أن البنى اللغوية لكلٍّ من علم النفس والأنثروبولوجيا واللاهوت والتاريخ والقانون وكل شيء آخر بني من كلمات قد شيد من نفس النوع من الأساطير والاستعارات التي وجدناها، بشكلها الافتراضي الأصلي في الأدب؟ إن الامكانية التي يبدو لي أن البحث الحالي يوحي بها هي كما يلي: لكل بنية لغوية تعتمد على المحاكمة الفكرية ناحيتان إحداهما وصفية والثانية بنيوية، إحداهما المضمون والثانية هي الشكل وما هو وصفي هو دلالي؛ أي أنه يصنع نسخة لغوية للظاهرة الخارجية. ويجب فهم رمزيتها اللغوية باعتبارها مجموعة من العلاقات التمثيلية. لكن يبـدو لي أن كل ما هو بنّاء في أي بنية لفظية هو على الدوام نوع من الإستعارة[٩١] أو المطابقة الإفتراضية، سواء أقامت هذه المطابقة بين معان مختلفة للكلمة ذاتها أم قامت باستعمال الرسم البياني. وهذه الاستعارات المفترضة تصبح بدورها وحدات الأسطورة أو المبـدأ البنـاء في سياق الحجـج المقـدمـة. وعندما نقرأ نكون على وعي بسلسلة

المطابقات الإستعارية، لكن عندما ننتهي من القراءة فإننا نصبح على وعي بالنسق البنيوي المنظّم أو بالأسطورة في صيغتها الفكرية.

ويبدو الآن كما لو أن نظرة فرويد لعقدة أوديب كانت مفهوماً نفسانياً يلقي بعض الضوء على النقد الأدبي. قد نقرر في النهاية أننا فهمنا فرويد معكوساً: أن ما حصل هو أن أسطورة أوديب ألهمت البحث النفساني عند هذه النقطة وزودته بالبنية. وفي تلك الحالة لا يكون فرويد متميزاً إلا بكونه مطّلعاً اطلاعاً مكّنه من اكتشاف أصل الأسطورة؛ لكن يبدو الآن أن الاكتشاف النفساني لذهنية نبوية «تحت» الذهنية الواعية يشكل تفسيراً أليغورياً مناسباً لنموذج شعري أعلى ظل يتخلل الأدب من كهف تروفونيوس إلى يومنا هذا. فربّما كان النموذج الأعلى هو الذي ألهم الاكتشاف: فهو كما نعلم أقدم بكثير، وتفسيرنا له بهذا الشكل سيوقعنا بتناقض زمني أقل حدّة. ومما يزيد على ذلك وضوحاً هو استلهام البنى الميتافيزيقية واللاهوتية للأساطير الشعرية وللترابطات أو الرسوم البيانية الشبيهة بالأساطير الشعرية.

ليس هناك ما يدعو إلى تشويه هذه الطريقة في التناول وتحويلها إلى حتمية شعرية، فمن السخف كما أسلفنا أن نستعمل بلاغة تبسيطية لإثبات أن اللاهوت والميتافيزيقا والقانون والعلوم الاجتماعية أو أي علم أو مجموعة من هذه العلوم يتفق أننا لا نستسيغه أو نستسيغها لا تقوم «إلا على» استعارات وأساطير. فأي إثبات كهذا سوف لن يقوم «إلّا على» هذا الأساس نفسه، إن كنا قد أصبنا في أفكارنا. وإذن فإن الإنتقادات الموجهة إلى الصحة أو الكفاية هي بالدرجة الأولى انتقادات للمحتوى وليس للشكل. لقد قال روسو إن مجتمع الطبيعة والعقل الأصليّ طمسه ما تراكم عليه من مظاهر فساد المدنيّة وان هذا المجتمع يمكن أن يعيده إلى الوجود فعل ثوريّ يتصف بالشجاعة الكافية. لكن هذه الفكرة لن تتأيد أو تدحض بقولنا إنها فكرة ألهمتها أسطورة الحسناء النائمة. ولكننا لا نستطيع الإتفاق أو الإختلاف مع روسو حتى نفهم تماماً ما يقول. ومع أننا نستطيع، بطبيعة الحال، أن نفهمه فهماً كافياً بدون استخلاص الأسطورة،إلا أن هناك

فائدة كبرى في استخلاص الأسطورة إذا كانت الأسطورة هي بالفعل ـ كما نرى هنا ـ مصدر اتساق أفكاره. وهذه النظرة إلى علاقة الأسطورة بسياق الأفكار تعيدنا إلى أفلاطون الذي اعتبر أفعال الفهم النهائية إما رياضية أو أسطورية في طبيعتها[٩٢].

إن الأدب، كالرياضيات لغة، واللغة بحد ذاتها لا تمثل أية حقيقة، ولكنها قد تزودنا بالوسيلة للتعبير عن أي عدد من الحقائق. غير أن الشعراء والنقاد على حد سواء آمنوا دائماً بنوع من الحقيقة الإبداعية، ولربما كمن تبرير هذا الاعتقاد في احتواء اللغة على ما يمكن أن تعبر عنه. ومما لا شكَّ فيه أن العالمين الرياضي واللغوي طريقتان مختلفتان لتصور الكون ذاته. والعالم الموضوعي يعطينا وسيلة مؤقتة لتوحيد التجربة، ومن الطبيعي أن نفترض وجود وحدة أعلى، نوع من السمو beatification بالفطرة السليمة. ولكن ليس من السهل التوصل إلى أي لغة قادرة على التعبير عن وحدة هذا الكون الفكري الأعلى. لقد استعملت الرياضيات كما استعمل اللاهوت والتاريخ والقانون، ولكن هذه كلها بنى لغوية، وكلما أمعنا النظر فيها اتضحت فيها ملامحها الاستعارية والأسطورية. وكلما شيدنا نظاماً فكرياً لنوحد الأرض بالسماء عادت لنا قصة برج بابل: نكتشف أننا سوف نعجز، وأن ما حصلنا عليه في هذه الأثناء هو تعددية في اللغات.

وإن كنت قد أصبت في فهمي للفصل الأخير من يقظة فنغن فان ما يحصل فيه هو أن الحالم يستيقظ بعد ليلة يتصل فيها بحشد هائل من التطابقات الاستعارية، ثم يمضي في عمله وينسى حلمه، مثل نبوخذ نصر الذي أخفق في استعمال «المفاتيح إلى أرض الأحلام» أو حتى في إدراك قدرته على استعمالها. ولذا فإن ما يخفق هو في فعله يترك للقارىء، «القارىء المثالي الذي يعاني من سُهْدٍ مثالي» كما وصفه جويس، القارىء الذي هو بكلمة أخرى الناقد. وما أرى أن على النقد أن يفعله هو هذا النوع من النشاط الذي يعيد وصل الأواصر بين الخلق والمعرفة، بين العلم والفن، بين الأسطورة

والمفهوم. لست أتكلم عن تحويل وجهة النقد أو تغيير نشاطه: بل أقصد أن النقاد سيتبينون بوضوح متزايد، إن هم مضوا قدماً في عملهم، أن هذه هي النتيجة الاجتماعية والعملية لجهودهم.

* * *



- الحواشي
- مُعْجَم المصطلحات



# الحواشي

١ ـ «أفكار حول الشعر وأنواعه» في كتاب بحوث ومناقشات، السلسلة الأولى

**Dissertations and Discussions,** Series I

٢ ـ «الأثر الأدبي للأكاديميات» في كتاب مقالات في النقد، السلسلة الأولى.

**Essays in Criticism,** First Series

٣ ـ لا يعبر هذا التعبير عن الإحتقار للإستطيقا بل عن الاعتقاد بأن الوقت قد حان لكي تخرج الإستطيقا من كنف الفلسفة مثلما فعل علم النفس. فمعظم الفلاسفة يتناولون المسائل الإستطيقية باعتبارها مجموعة من المقايسات مع النظرات المنطقية والميتافيزيقية؛ ولذا فإن من الصعب الاستشهاد بآراء كانت أو هيغل حول الفنون بدون الدخول في «الموقف» الكانتي أو الهيغلي. وأرسطو على حد علمي هو الفيلسوف الوحيد الذي يتكلّم عن البويطيقا بشكل محدد مع إدراك للمشكلات الإستطيقية الأوسع مدى ويفترض أن هذه البويطيقا سوف تكون أورغانون علم مستقل لهذا فإن الناقد يستطيع استخدام كتاب البويطيقا بدون التورط في الفلسفة الأرسطية (مع أنني أعرف أن بعض النقاد الأرسطيين لا يرون هذا الرأي)

٤ ـ أنا مدين هنا لقطعة ترد في كتاب سوزان ك. لانغر: ممارسة الفلسفة (١٩٣٠).

**The Practice of Philosophy**

٥ ـ يتحدث شلي على سبيل المثال في دفاع عن الشعر **Defence of Poetry** عن «تلك القصيدة العظيمة التي بناها الشعراء منذ بداية الخليقة كما لو أنها أفكار تآلفت لعقل عظيم واحد».

٦ ـ «دراسة الشعر» في كتاب مقالات في النقد، السلسلة الثانية

٧ ـ لا يؤثر المعنى الدقيق لتعبير enta geweorc (السطر ٢٧١٧) على قيمة المثال

٨ ـ أنظر مقالة لويس ل. مارتس «القدّيس بطلاً مأساوياً» في الكتاب الذي حرره كليانث بروكس بعنوان ثيمات مأساوية في الأدب الغربي

**Tragic Themes in Western Literature,** ed. Cleanth Brooks

٩ ـ أنظر كتابات نقدية متفرقة لكولرج من تحقيق ت م. ريزر (١٩٣٦)، ص ٢٩٤.

**Coleridge's Miscellaneous Criticism, ed.** T M Raysor

وقد وسَّعت ما قاله كولرج لإظهار المبدأ النقدي الذي هو موضع البحث.

١٠ ـ قارن ماكس إيستْمَن: الاستمتاع بالضحك (١٩٣٦)، وفيه أيضاً تعليقات مفيدة حداً عن دور كل من المتواضع والدّعي.

Max Eastman, **Enjoyment of Laughter.**

١١ ـ انظر فرانسِسْ م. كورنفُرد: اصل الكوميديا الأتيكية (١٩٣٤)

Francis M Cornford, **The Origin of Attic Comedy.**

١٢ ـ انظر ر س. كْرَين. «مفهوم الحبكة وحبكة توم جونز» في النقاد والنقد، تحرير ر س. كرين، ص٦١٦ وما بعدها

**Critics and Criticism,** ed. R S Crane (1952)

١٣ - مثال التعرف أو الإكتشاف Erkennung في سونيتات إلى أورفيوس لرلكه (٢ . ١٢) أقل غموضاً
Rilke, **Sonnets to Orpheus.**

وهو مثال يوضح أيضاً مفهوم الإكتشاف أو التعرف الثيمي (ص٥٢، وقارن ص ٣٠٢).

١٤ - السير حورج روستريفور هاملتن: **الأداة الدالّة** (١٩٤٩)

Sir George Rostrevor Hamilton, **The Tell-Tale Article.**

١٥ - إن إحياء المصطلحات البلاغية الفنية لن يعطينا مصطلحات مفيدة فقط بل سيُحيي في العديد من الحالات المفاهيم التي نسيناها هي وأسماءها. وقد يكون صحيحاً ما قاله سامْيُول بَتْلَر من أن

. . . كل قواعد البلاغي

لا تعلّم شيئاً سوى أسماء عدّته

ولكن إذاعجز الناقد عن تسمية عدته فأغلب الظن أن العالم لن يأخذ حرفته مأخذ الجدّ. ويجب علينا أن لا نعهد لميكانيكي عاش طوال عمره بين الأدوات البدائية بإصلاح سيارتنا.

١٦ - الرسالة العاشرة إلى كان غراند Epistola, to Can Grande (**الأعمال الكاملة**، تحقيق مور وتوينبي، ط٤، ص ٤١٦. (**Opere**, ed. Moore and Toynbee) وأنظر أيضاً **المأدبة**، المصدر المذكور، ص ٢٥١-٢٥٢.

Il Convivio, **II,i** (op. cit., 251-252)

١٧ - يعتمد ما ذكرناه عن المعنى الحرفي هنا على أ. أ. رتشردز، رتشرد بلاكمور، وليم إمْبْسُن (الغموض) وكْلِيانْث بروكس (السخرية اللفظية)، وجون كرو رانْسُم (النسيج) بشكل خاص.

١٨ - أدين بفضل عميق في نظرية المرحلة phase الشكلية لكتاب ر. س. كْرَين **لغات النقد وبنية الشعر** (١٩٥٣).

**The Languages of Criticism and the Structure of Poetry**

وكتاب **النقد والنقاد** (١٩٥٢) الذي حرره.

١٩ - أنظر و. ك. وِمْسَتْ الإبن ومونرو بيردسْلي: **الإيقونة اللغوية** (١٩٥٤) الفصل الأول

W K Wimsatt, Jr. and Monroe Beardsley, **The Verbal Icon.**

وقد أخذت كلمة holism (أنظر ص أدناه) من هذا الكتاب (ص٢٣٨)

٢٠ - أنظر كتاب و. ب يِيتس وت ستيرج مور: **مراسلاتهما ١٩٠١-١٩٣٧** (١٩٥٣)

W.B Yeats and T Sturge Moore, Their Correspondence, 1901-1937

٢١ - إن مفهوم استقلالية الشكل في الفن مفهوم أساسي في كتاب أندريه مالرو **أصوات الصمت**، ترجمة سْتِوَرْت غِلْبَرت (١٩٥٣) André Malraux, **The Voices of Silence** والتناول النموذجي في النقد الإنكليزي الحديث متقدم جداً في النظرية والتطبيق ففي النظرية تعتبر كتب مود بُدْكِنْ وكِنِثْ بَيرك وغاستون باشيلار وفرانسِسْ فيرغِسُن وفِلِب ويلْرايت ذات فائدة واضحة واستثنائية أنظر البيليوغرافيا الممتازة في كتاب رينيه ولك وأوستن وارن، **نظرية الأدب** (١٩٤٢[كذا])، الفصل ١٥ [تاريخ الطبعة الأولى هو ١٩٤٩ وليس ١٩٤٢] ,René Wellek and Austin Warren
**Theory of Literature.**

٢٢ - في مقاله عن فِلِب ما سِنْجَر.

٢٣ - يحب أن يفهم هذا التعبير في ضوء المبدأ العام الذي يشير اصطلاح «الطقوس» فيه إلى المحتوى لا إلى المصدر.

٢٤ ـ المغزى الوحيد من هذا الكلام هو أنه قد لا يكون هناك أي مغزى، ولكن بما أن رور آرمغر أحت لوحوش خيالية وليس لفرسان من فرسان القرون الوسطى فقد تكون هناك رموز للمحاكاة الهازلة، كما سأبيّن فيما بعد

٢٥ ـ أنظر بشأن هذه الصيغ topoi إ. ر. كورتسْيوس: **الأدب الأوروبي والعصور الوسطى اللاتينية**، ترجمة وِلَرْد تْراسْك (١٩٥٣). ص ٧٩ وما بعدها

E R Curtius, **European Literature and the Latin Middle Ages,** tr. Willard Trask

ومن الأمثلة على النقطة التي أشرنا لها في المتن علاقة الاستهلال prolusion الأول لمِلْتن حول «ما إذا كان النهار حيراً من الليل» بقصيدتيه l'Allegro و Il Penseroso

٢٦ ـ أستعمل كلمة «الحلم» في جميع أجزاء هذا الكتاب بمعناها الواسع لتدل لا على أخيلة العقل النائم فقط بل على كل النشاط المتداخل للرغبة والنفور في تشكيل الفكر.

٢٧ ـ التعبير هنا غير دقيق لأن الفكرة تشير إلى الشكل

٢٨ ـ اخذت هذا التعبير عن محاضرة شفوية ألقاها السيد جاك ماريتان

٢٩ ـ موجهة إلى إلن دلب Ellen Delp في ٢٧ تشرين الاول ١٩١٥.

٣٠ ـ أضف إلى هذه ذلك التأمل العظيم حول معنى الزمن في الجزء الثاني من كتاب **الزمن المستعاد** Le Temps Retrouve ونحن نتساءل إن كان هناك شيء سوى التوريات المشكوك فيها يربط المنظور التأويلي في الأدب بمفهوم كانت عن «الإستطيقا المتعالية» بوصفها الوعي القَبْلي بالمكان والزمان

٣١ ـ **كتابات نقدية متفرقة** لكولرج، ص٣٤٣

٣٢ ـ أتجاهل هنا ذلك الجزء من الحكاية الذي يقول إن بقرة الأخ الأكبر تحذّر الأخ الأصغر مما يُحْدق به من خطر

٣٣ ـ يمكن الإستغناء عن القول إن هاملت ينزل إلى القبر، ولكن التعارض في حالته النفسية قبل هذا المشهد وبعده يدل على شيء أشبه بطقس العبور rite de passage

٣٤ ـ أنظر بشأن تايبولوجية المقدس كتاباً مفيداً لأوستن فارر هو انبعاث الصور (١٩٤٩)

Austin Farrer, **A Rebirth of Images**

وانظر أيضاً آلن و واتس: **الأسطورة والطقوس في المسيحية** (١٩٥٤)

Allan W Watts, **Myth and Ritual in Christianity.**

٣٥ ـ انظر إرخ أورباخ: **المحاكاة**، ترجمة وِلَرْد تْراسك (١٩٥٣)، ص٧٣.

Erich Auerbach, **Mimesis**

٣٦ ـ هناك عدة قصائد لوالِسْ سْتيفنز منها «الحمامة في المعدة» تستخدم هذه الرموز. ومن بين أعضاء مملكة الحيوان المحبوبين السمكة والدلفين، وهما حيوانان مسيحيان على عكس اللوياثان ومن بين الحشرات النحلة التي كان يحبها فرجيل حباً جماً والتي يمثل ما يتصل بها من حلاوة وضوء نقيضاً لما يمثله العنكبوت الأكول. قارن قصيدة الدِّيم إيدث ستْول: «نبوءات النحل» «The Bee Oracles» والنظرية القديمة التي كانت تفترض وجود «مخلوقات عليا» في الممالك المختلفة تتصل بهذا الاستعمال الرمزي للممثلين النمطيين.

٣٧ ـ قارن ملاحظات د. هـ. لورنس حول اللون الأحمر Vermilion paint في أماكن إترسكية، الفصل الثالث.

D.H. Lawrence, **Etruscan Places**

٣٨ ـ أنظر بشأن الرموز السيميائية هربرت سلبرر: **مشكلات الاتجاهات الغيبية ورمزيتها**. ترجمة سمث إيلاي جليف (١٩١٧).

Herbert Silberer, **Problems of Mysticism and its Symbolism**, tr. Smith Ely Jelliffe.

وكارل غوستاف ينغ: علم النفس والسيمياء، ترجمة ر. ف. سي. هل (١٩٥٣)

C.G Jung, **Psychology and Alchemy**, tr. R.F.C. Hull.

والسيمياء الأليغورية والروزيكروسيانية، والكابالية، والماسونية، ومجموعة التاروت كلها بنى تايبولوجية تقوم على جداول paradigms شبيهة بما ذكرناه هنا. وهي بالنسبة للناقد الأدبي ليست أكثر من جداول رجعية: أما هالة الفخفخة النبوية التي تحيط بها، وهي هالة نجدها أيضاً في بعض أشكال النقد النموذجي، فغير ذات موضوع

٣٩ ـ لذا كانت علاقة الرموز الحيوانية بمرحلة الدورة تتميز بالحيوانات المختارة لا بعمرها. فنحن نتوقع أن نجد الغزلان في قصص الرومانس والفئران في اليباب

٤٠ ـ **فولبوني**، الفصل الخامس، المشهد الثاني، الأبيات ١٢ ـ ١٤.

٤١ ـ أنظر لين كوبر: **نظرية ارسطية في الكوميديا** (١٩٢٢).

Lane Cooper, **An Aristotelian Theoy of Comedy.**

٤٢ ـ في كتاب **نواح من فنّ الرواية** (١٩٢٧)، الفصل الأول

E.M. Forster, **Aspects of the Novel.**

لعل من الأفضل المقابلة بين التكرار القصصي الذي تمثله جمله السيدة مِكُوبر والتكرار الثيمي الذي يمثله التكرار المقصود الممِلّ لجمل فارغة يستعملها خصومه. أنظر حول دور أمثال هذا التكرار الثيمي في أعمال فورستر ذاتها كتاب أ.ك براون: **الإيقاع في الرواية** (١٩٥٠)

E.K. Brown, **Rhythm in the Novel.**

٤٣ ـ لذا كان نموذج الشخصية المعترضة الأعلى في الكوميديا هو نائب الحاكم. أنظر ثيودور هـ. غاستر: **ثِسْبِسْ** (١٩٥١)، ص٣٤.

Theodor H. Gaster, **Thespis.**

وشخصية أنجلو في **الصاع بالصاع** أوضح مثال على ذلك

٤٤ ـ هذا هو تجسُّده الساذج. أما في الكوميديا الراقية، فمن الأشكال المشهورة لشخصية المضحك شخصية الغندور، وهو شخص طليق تكون تعليقاته الموجزة كليشيهات معكوسة في اغلبها، واتجاهه الاحتقار الكوميدي للميوعة العاطفية، كما أشرنا في صفحة ٤٨، وهو عادة محافظ ويعارض مجموعة من المرضى يشعرون أنهم تقدميون لأنهم يتجهون الوجهة ذاتها. وقد عَرَضت مسرحية **الزوج المثالي** لوايلد هذه الشخصية عرضاً جيداً وقد أعيدت الحياة لشخصية الغندور في العشرينات من هذا القرن، قصصياً وثيمياً، على يد كل من [رونالد] فيربانك Firbank وهَكْسلي وافلين وو Waugh، وشخصية النُكَربوكَر في مجلة **النيويوركر**، إلخ.

٤٥ ـ تتجه السخرية أو «الواقعية» نحو خاتمة تبقى ضمن حدود عالم التجربة، بينما تتجه الكوميديا نحو الارتفاع من حدود ذلك العالم. أما أي نهاية يختارها المؤلف فهي غالباً مسألة جملة أو جملتين كقطعة موسيقى كتبت بمقام صغير قد تنتهي بسيقة موازية من المقام الكبير وقد لا تنتهي بها. وبالاضافة إلى أوبرا الشحاذ وصلت كل من الآمال الكبار

لدكنز وفيليت لشارلوت برونتي إلى حد إعطاء خاتمتين، إحداهما كوميدية على النمط التقليدي والثانية تتصف بقدر أكبر من عدم اليقين.

٤٦ ـ لا أذكر أين قرأت هذا، ولكن ربما غفر القارىء لي هذه الإشارة.

٤٧ ـ هذا الشكل الذي لا ينتهي له صيغ أدبية كثيرة: في سلسلة القصص التي تقوم على الصيغة ذاتها مثل قصة الراهب Monk's Tale عند تشوسر وما انحدر منها من قصص لا تتمتع بما تتمتع به هي من ذكاء، كالقصص التي نجدها عند لِدْغيت وفي كتاب مرآة الحكّام The Mirror for Magistrates، وفي العدد المحدد أعتسافاً للقصص التي يريد الرواي روايتها في موقف من المواقف مثل القصص الألف والواحدة التي ترويها شهرزاد للحفاظ على حياتها، وفي تلك الخاتمة ذات النغمة الخافتة بشكل غريب لقصة غنجي للسيدة موراساكي، وهي خاتمة ما كانت تمع المؤلفة، رغم أنها خاتمة منطقية، من البدء بالقص ثانية. أما بالنسبة لظهور هذا الشكل في الدراما فانظر الهامش رقم ٨١ أدناه. إن مبدأ الاكتشاف الذي يربط النهاية بالبداية يعطي الحبكة المنتظمة شكل قصص المَثَل المعتاد.

٤٨ ـ أي المصطلحات التي استخدمها السير غلبرت مري في مقدمته لكتاب ثيمس لجين هاريسن طـ٢ (١٩٢٧)، ص ٣٤١ وما بعدها.

Jane Harrison, **Themis.**

٤٩ ـ لكن يجب أن نقول أيضاً إن النقد النموذجي، وهو نقد لا يستطيع أن يعمل شيئاً سوى أن يستخلص ويحترل وينمّط، لا يؤدي إلا دوراً «سابقاً لمرحلة الإدراك» في التجربة المباشرة للأدب، حيث يكون التفرّد هو كل شيء. ففي تجربتنا المباشرة للأدب يكون وعينا بالتقاليد المألوفة غائماً [وليس غائباً] ولكننا نكون على وعي تام بها عندما نشعر بالملل أو بخيبة الظن ونشعر أن العمل الذي نقرأه لا جديد فيه ولذا فإن الخلط المعتاد بين التجربة المباشرة وبين النقد قد يقود إلى الشعور بأن النقد النموذجي هو ببساطة نقد سيّء، كما في بعض أحكام السيد وِنْدَم لويس

٥٠ ـ أنظر «تايبولوجية الفردوس المستعاد» في الفيلولوجيا الحديثة (١٩٥٦)، ص٢٢٧ وما بعدها

٥١ ـ قارن كتاب جوزف كامبل: البطل ذو الوجوه الألف (١٩٤٩)

Joseph Campbell, **The Hero with a Thousand Faces**

وكتاب اللورد راغلن · البطل (١٩٣٦). Lord Raglan, **The Hero.**

وكتاب كارل غوستاف ينغ C G Jung **Wandlungen und Symbole der Libido**

وهو الذي سوف تعاد ترجمته في سلسلة بولنجن بعنوان رموز التحولات **Symbols of Transformation**

وأنظر أيضاً ما ذكرته جين هاريسن في كتابها ثيمس عن الـ eniautos-daimon وقد أضيف إلى هذه الكتب ما قلتُه عن رموز بْلَيك المتعلقة بأورك Orc في كتابي التناسق المخيف (١٩٤٧)، الفصل السابع Fearful Symmetry

٥٢ ـ جِسي وِسْتن: من الطقوس إلى الرومانس (١٩٢٠)

Jessie Weston, **From Ritual to Romance** (1920)

٥٣ ـ ترد المطابقة هذه في سفر الرؤيا ١٢ ٩، ومنه أخذ الشاعر تعبير «ذلك التنّين القديم» في المقطع الذي يتصدّر النشيد الحادي عشر.

٥٤ ـ انظر أوتو رانك، أسطورة ميلاد البطل (١٩١٠).

Otto Rank, **The Myth of the Birth of the Hero.**

وكتاب مقالات نحو علم للأساطير لكلٍ من كارل غوستاف ينغ وسي كرنْيي، ترجمة هل (١٩٤٩)

C G Jung and C. Kerenyi, **Essays towards a Science of Mythology,** tr R F.C Hull.

٥٥ ـ النموذج الأعلى هو بناء مسكنٍ للإله أو البطل بعد انتصاره: قارن ثيودور غاستر، ثِسْبِس، ص١٦٣. ويرد تعبير «الجمال والمال» في ملكة الجن ٢: ١١. وقد درس الفروق بين الاعتدال والتعفف أ س. ب ودهاوس، «الطبيعة واللطف الرباني في ملكة الجن» في مجلة التاريخ الأدبي الانجليزي (١٩٤٩)، ص ١٩٤ وما بعدها و«فكرة كومس لملتن» فصلية جامعة تورنتو (١٩٤١)، ص ٤٦ وما بعدها.

A S P Woodhouse, "Nature and Grace in the **Faerie Queene," ELH** , 194ff and "The Argument of Milton's **Comus", University of Toronto Quarterly** (1941), 46ff

٥٦ ـ انظر مكتبة أبولودورس، تحقيق فريزر (مكتبة لويب الكلاسيكية، ١٩٢١).

Apollodorus, **Bibliotheca,** ed. Frazer.

والسير جيمس فريزر: التراث الشعبي في العهد القديم، الجزء الأول (١٩١٨).

Sir James Frazer, **Folk Lore in the Old Testament .**

وليو فروبينيس. طفولة الانسانية، ترجمة أ. هـ. كين.

Leo Frobenius, **The Childhood of Man,** tr A H. Keane (1909).

٥٧ ـ هذا المثال لن يرضي أصحاب مدرسة «مش معقول» النقدية، ولكنني أضفته لأنه يوضح المبدأ القائل إن التركيب المنطقي في الحكاية الشعبية هي مسألة ربط للنماذج العليا. فاستعمال الحشرة الذهبية لاكتشاف الكنز هو من وجهة نظر المعقولية التي ليست لها صلة بموضوعنا أمر غير ضروري ولا يقدم له الحوار إلا تبريراً لا يقنع أحداً

٥٨ ـ أنظر أ. ن وايتهد: العلم والعالم الحديث (١٩٢٥)، الفصل الأول.

A N Whitehead, **Science and the Modern World.**

٥٩ ـ أنظر هكذا تكلم زرادشت، القسم الثالث، الفقرة ٥٧.

**Also Sprach Zarathustra**

يكون زرادشت هنا على وشك المرور بتجربة التجلّي، والعالم الدوّار تحته، وبما أن رؤياه تخص البطل المأساوي بالدرجة الأولى فإن حركة الطبيعة تتجه نزولاً نحو الدورة. وقد تكون الفكرة نفسها غير مقنعة شأنها شأن كلمة الأب عند ملتن، وهي الكلمة التي تشكل هذه الفكرة متيلاً لها له دلالته، ولكن سبب وجودها هناك جليّ تمام الجلاء. أما بنية كلٍّ من اربعاء الرماد لإليوت وحوار النفس والروح لييتس، وهما قصيدتان تتناولان النموذج الأعلى نفسه من راويتين متناقضتين تماماً، فهي بنية أوضح بكثير

٦٠ ـ ربما كان بائع صكوك الغفران عند تشوسر مثالاً أفضل.

رلز فورت (١٩٤١)، ص٤٣٥. **The Books of Charles Fort.**

٦١ ـ أنظر كتب تشارلزفورت (١٩٤١)، ص٤٣٥. **. The Books of Charles Fort**

٦٢ ـ في الطبيعة، ٦ **Nature**

٦٣ ـ انظر وِنْدم لويس: الأسد والثعلب (١٩٢٧).

Wyndham Lewis, **The Lion and the Fox .**

٦٤ ـ ألفباء القراءة، الفصل الرابع **Ezra Pound, The ABC of Reading.** وكلمة Melopoiia هي في الواقع الكلمة التي يستعملها أرسطو، أما انا فأستعمل كلمة Melos لأنها قصيرة.

٦٥ ـ من مقالته عن المنهج في مجلة الصديق، ٤ . **The Friend**
لا أدّعي انني أفسر مصطلح كولرج تفسيراً صحيحاً،ولكن اصطراري إلى القرصنة في مجال الاصطلاحات لا بدّ أن يكون قد أصبح مفضوحاً الآن .

٦٦ ـ أقصد أنها تخلو من الإيقاع اللغوي المحدَّد، فالإيقاع الذي ينتظم الدراما هو إيقاع إخراجها على خشبة المسرح

٦٧ ـ أما أنا فأحوِّره بحيث تبدأ النبرة في تعبير on no side بقرار ثامن eighth rest .

٦٨ ـ ويدلُّ عليه أيضاً عدد من الأبيات الخماسية ذات النبرات الست. أنظر العبارة والنغم Lexis and Melos في كتاب الصوت والشعر الذي سيصدر قريباً عن المعهد الانكليزي (١٩٥٦).

**Sound and Poetry (English Institute Essays).**

[صدر الكتاب طبعاً، وهو من تحرير فراي نفسه .]

٦٩ ـ البلاغة ٣ : ١١ (الفصل ٣، الفقرة ١١؟).
ولكن استخدام السطر (وهوالسطر ٥٩٨ من الكتاب ١١ من الأوديسة) بوصفه مثالاً مدرسياً للهارموني الحكائية يعود في الواقع إلى دايونايْسَسْ الهاليكارناسي

٧٠ ـ مقال في النقد، البيت ٣٤٧، لكن مصدر الخلل في البيت ليس هو بطبيعة الحال وجود عدد أكبر مما ينبغي من الكلمات ذات المقطع الواحد، بل وجود عدد اكبر مما ينبغي من المقاطع المبورة .

٧١ ـ أنظر كتاب جورج ولْيَمْسُن (١٩٥١) الذي هذا هو عنوانه :

George Williamson, **The Senecan Amble.**

٧٢ ـ يضيف نص آخر من الموعظة الموجهة إلى الانكليز Sermo Lupi ad Anglos زوجين بديلين آخرين من الاقتباس الذي نقلناه، مما يوحي بقدر من الطبيعة الشفوية في مثل هذه البلاغة .

٧٣ ـ عن و. ب. كير: العصور المظلمة (١٩١١)، ص١١٩ .

W.P. Ker, **The Dark Ages.**

٧٤ ـ قارن [مقالة] ت. س. إليوت «الشعر والدراما» (١٩٥١)

٧٥ ـ أنظر كتاباً له هذا العنوان للسير هربرت ريد (١٩٥٣).

Sir Herbert Read, **The True Voice of Feeling.**

٧٦ ـ لكن انظر مفهوم المحاكاة الهازلة في كتاب فردرك و. ستيرنفلد غوته والموسيقى (١٩٥٤).

Frederick W. Sternfeld, **Goethe and Music.**

٧٧ ـ انظر ماريان مور: قصائد مختارة (١٩٣٥)؛ إلا أن نسق القصيدة تغير في الطبعات التالية .

٧٨ ـ الكتاب الذي تفحّصته هو كتاب أوسْكَر ولْيَمْز: الرجل المقبل نحوك (١٩٤٠). ما أريد قوله هو أن لغة الشعر الحديث لا تقل في تقليديتها عن أي لغة شعرية أخرى.

Oscar Williams, **The Man Coming Toward You.**

٧٩ ـ قد نلقي نظرة عابرة على خاتمة مسرحية رتْشَرد الثالث ٥ : ٤ : ٣١-٣٢)
وكما تناولنا القربان
فاننا سنوحد الوردة البيضاء مع الحمراء

٨٠ـ وبشكل أدق في الملاحظة الاستهلالية التي طبعت بشكل منفصل عن المقدمة.

٨١ـ حول هذه البنية المواكبية التي كان أرسطو يمقتها جداً أنظر الحاشية ٤٧ أعلاه. أما الفرضية التي تقول إن شيكسبير ربما استعان بكاتب آخر في برِكْليس فلا تؤثر على ما قلته عنها.

٨٢ـ أنظر إيند وِلْسفُرد: ماسْك البلاط (١٩٢٧).

Enid Welsford, **The Court Masque.**

٨٣ـ نحن مضطرون إلى أن نسقط من هذا البحث مشكلة بالغة التعقيد، وهي مشكلة المراحل الجنسية [نسبة إلى الأجناس الأدبية] التي تقع ما بين القصيدة الغنائية والخطاب.

٨٤ـ يعترف ج.ر. ليفي في السيف من الصخرة (١٩٥٤) بثلاثة أنواع من البنى الملحمية، الملاحم الأسطورية، وملاحم السّعي، وملاحم الصراع. وبقدر ما يتعلق الأمر بالمادة الملحمية المستعملة فإن هذه الأنواع تتماثل بشكل عام مع أشكالنا الأسطورية والرومانسية والحكائية العليا المتصلة

G.R Levy, **The Sword from the Rock.**

٨٥ـ انظر هـ.ج. هنت: الملحمة في فرنسا في القرن التاسع عشر (١٩٤١).

H.J. Hunt, **The Epic in Nineteenth-Century France.**

٨٦ـ أظنني فسرت مفهوم التطهير الاستطيقي الأرسطي ومفهوم النشوة النفسانية اللونغايني بوصفهما مفهومين متكاملين (انظر ص ) بشكل أفضل في بحثي الموسوم «من أجل تعريف أفضل لعصر رهيف الإحساس» في مجلة التاريخ الأدبي الإنكليزي (١٩٥٦)، ص١٤٤ وما بعدها، فيما يخص الأدب الانكليزي في القرن الثامن عشر

"Towards Defining an Age of Sensibility," **ELH.**

٨٧ـ إن كان هناك أحد يهمه أن يعرف فإن المقطع المشار إليه يرد في مقدمته لطبعة سلسلة الميرميد (حورية البحر) [لمسرحيات] مدلتن، تحقيق هافلُك إلِسْ (١٨٨٧)

٨٨ـ هناك نقد لبعض الآراء التي نقدمها هنا في كتاب دونالد ديفي: الطاقة ذات اللسان الذَّرِب (١٩٥٥)، ص١٣٠ وما بعدها

Donald Davie, **Articulate Energy.**

٨٩ـ انظر جان سزنك بقاء الآلهة الوثنية، ترجمة باربرا سَشِنْز (١٩٥٣)، الكتاب الثاني

Jean Seznec, **The Survival of the Pagan Gods,** tr Barbara Sessions

٩٠ـ قارن مفهوم إزرا باوند بخصوص «المحور الثابت». Unwobbling pivot

٩١ـ على الناقد بطبيعة الحال أن يميّز بين الإستعارة الصريحة وبين البنية اللغوية الإستعارية. فحينما نقول إن «س تطنّ في رأسه نحلة عن ص» فهذه استعارة صريحة أما قولنا إن «س تدور في رأسه فكرة اسمها ص» فهو إطار لغوي للإستعارة ذاتها,ولكنه قول يقبل من الناحية العملية كما لو أنه قول وصفيٌ وحسب [أي يذكر الحقيقة بحرفيتها].

٩٢ـ لا أدري كيف تستطيع النظرية الاستطيقية أن تمضي قدماً بدون الاعتراف بالعنصر الخلّاق في الرياضيات فلقد تفهم الفنون فهماً أفضل إن ارتؤي أنها تشكّل دائرة تمتد من الموسيقى إلى الأدب، ومن الرسم والنحت إلى فن العمارة، حيث تكون الرياضيات، وهي الفنّ المفقود، في المحل الخالي بين فنّ العمارة والموسيقى. والشعور بأن الرياضيات تنتمي إلى العلوم لا إلى الفنون مردّه أن الرياضيات فنّ نعرف كيف نفيد منه لكن الفرق بين الرياضيات والأدب حول هذه النقطة سيضيق كثيراً عندما يتوصل النقد إلى نظريته الخاصة به حول فائدة الكلمات.

# مُعجم المصطلحات

(لا يشمل هذا المعجم المصطلحات الأرسطية والبلاغية والنقدية المعتادة، وهي مصطلحات يستخدمها هذا الكتاب أيضاً).

**Alazon ـ الدعي**

شخص يخدع نفسه أو يخدع الآخرين في القصة. وهو عادة موضع الاستهزاء في الكوميديا أو الهجاء، ولكنه كثيراً ما يكون هو البطل في المأساة. وأشيع أشكاله في الكوميديا شكل المتبجح miles gloriosus أو المتفذلك pedant .

**Anatomy ـ التشريح**

شكل من اشكال القصة النثرية يعرف تقليدياً بالهجاء المنبي أو الفاروني ويمثله كتاب تشريح السوداوية لبيرتن. وهو شكل يتصف بتنوع كبير في موضوعاته وباهتمام شديد بالأفكار. وعندما يكون العمل قصيراً فإنه كثيراً ما يستخدم جو المأدبة وتتخلله مقاطع شعرية.

**Apocalyptic ـ رؤيوي**

هذا هو المصطلح الثيمي الذي يقابل «الأسطورة» في الأدب القصصي. إنه الاستعارة بوصفها مطابقة خالصة وربما شاملة دون اعتبار للمعقولية أو للتجربة العادية.

**Archetype ـ النموذج**

رمز، هوعادة صورة، يتكرر في الأدب تكراراً يجعله مألوفاً بصفته أحد عناصر التجربة الأدبية برمتها عند القارىء.

**Auto ـ الأوتو**

شكل من أشكال الدراما يكون الموضوع الرئيس فيه قصة دينية أو طقساً مقدساً، كمسرحيات المعجزات، ويكون مهيباً مواكبياً ولكنه ليس مأساوياً بالمعنى الدقيق للكلمة. والاصطلاح مأخوذ عن مسرحيات كالديرون الدينية Autos sacramentales .

**Confession ـ الاعتراف**

السيرة الذاتية وقد اعتبرت شكلاً من أشكال القصص النثرية، أو هو قصة نثرية وقد اتخذت شكل السيرة الذاتية.

**Dianoia ـ الفكرة**

معنى العمل الأدبي. وقد يكون هذا المعنى هو النسق الكلي لرموزه (المعنى الحرفي)، أو صلة العمل بمجموعة خارجية من الأقوال أو الحقائق (المعنى الوصفي)، أو ثيمته أو علاقته من حيث هو شكل يتكون من صور بشرح ممكن (المعنى الصوري)، أو مغزاه بوصفه تقليداً أو جنساً أدبياً (المعنى النموذجي)، أو علاقته بالتجربة الأدبية الكلية (المعنى التأويلي).

**Displacement ـ التقريب أو التهذيب**

تحوير الأسطورة والاستعارة بحيث يتفقان مع معايير الأخلاق أو المعقولية.

**Eiron ـ المتواضع**

شخص في القصص يتواضع أو يعامل [من قبل الكاتب] بدون اهتمام ظاهر بشخصيته، وهو عادة من وسائل التوصل إلى النهاية السعيدة فى الكوميديا أو إلى الكارثة في المأساة.

**Encyclopaedic Form ـ الشكل المتصل**

جنس أدبي يقدم شكلاً تأويلياً من الرموز على غرار ما نجده في الكتب المقدسة أو أمثالها في الأنماط الأخرى. والكلمة تشمل الكتاب المقدس [عند المسيحيين]، وكوميديا دانتي، والملاحم الكبرى، وأعمال جويس وبروست.

**Epos ـ الخطاب / المخاطبة**

هو الجنس الأدبي الذي يكون أساس التقديم فيه هو المؤلف أو المنشد بوصفه منشداً شفهياً ينشد لجمهور أمامه يصغي له.

**Ethos ـ السياق الاجتماعي**

هو السياق الاجتماعي الداخلي في العمل الأدبي، ويشمل خلق الشخصيات والعالم الذي يعيشون فيه في الأدب القصصي وعلاقة المؤلف بالقارىء أو بالجمهور في الأدب الثيمي.

**Fiction ـ القصص**

هو الأدب الذي يكون أساس التقديم فيه هو الكلمة المطبوعة أو المكتوبة، كالروايات والمقالات.

**Fictional ـ قصصي**

يتصل بالأدب الذي يضم شخصيات داخلية غير المؤلف وجمهوره؛ ضد اصطلاح thematic . (ملاحظة: مما يؤسف له ان استعمال هذا المصطلح لا يتفق واستعمال المصطلح السابق، كما بينا على ص ٣١٩ ).

**High Mimetic ـ النمط الحكائي الأعلى**

نمط أدبي تكون فيه الشخصيات المركزية، كما في معظم الملاحم والمآسي، أعلى من مستوانا في القوة والسلطات،ولكنها لا تخرج عن نظام الطبيعة وتخضع للنقد الاجتماعي .

**Image ـ الصورة**

رمز من حيث هو وحدة شكلية في الفن لها محتوى طبيعي .

**Initiative ـ البادرة / المبادرة**

اعتبار أولى يتحكّم بعملية التأليف كالوزن الذي يختار لنظم قصيدة؛ الاصطلاح مأخوذ عن كولرج .

**Ironic ـ ساخر**

نمط أدبي تبدي فيه الشخصيات قدرة على الفعل أضعف مما يفترض انها قدرة طبيعية عند القاريء أو الجمهور، أو يكون اتجاه الشاعر فيه اتجاه الموضوعية والحياد التام .

**Irony ـ سخرية**

قصة نوعية (المعنى ٢ من Mythos ) في الأدب الذي يعنى بالدرجة الأولى بمستوى التجربة «الواقعي»، ويأخذ عادة شكل المحاكاة أو المثيل النقيض للرومانس. وقد تكون هذه القصة النوعية مأساوية أو كوميدية فيما تركز عليه، وعندما تكون كوميدية فانها تتطابق عادة مع المعنى المعتاد للهجاء .

**Lexis ـ العبارة**

هي النسيج اللغوي أو الناحية البلاغية من العمل الأدبي بما في ذلك من معان مألوفة لكلمتي diction [لغة شعر أو شاعر ما] و imagery [صور شعرية].

**Low Mimetic ـ النمط الحكائي الأدنى**

نمط أدبي تبدي فيه الشخصيات قدرة على الفعل توازي قدرتنا بشكل عام، كما في معظم الأعمال الكوميدية والقصص الواقعية .

**Lyric ـ القصيدة الغنائية أو الشعر الغنائي**

جنس أدبي يتصف بالاختفاء المفترض للجمهور عن الشاعر وبغلبة الايقاع الترابطي الذي يتميز عن كل من الوزن المنتظم والايقاع الدلالي أو النثري.

**Masque ـ الماسك**

نوع من الدراما تلعب فيه الموسيقى والمناظر دوراً مهماً وتميل الشخصيات فيه إلى أن تصبح نواحي من الشخصية الانسانية بدلاً من أن تكون شخصيات مستقلة.

**Melos ـ النغم**

هو إيقاع الكلمات وحركتها وصوتها؛ هو الناحية التي تماثل الموسيقى في الأدب وغالباً ما تظهر علاقة حقيقية معها. الاصطلاح مأخوذ عن المصطلح الأرسطي melopoiia.

**Metaphor ـ الاستعارة**

هي العلاقة بين رمزين. وقد تكون هذه العلاقة علاقة تجاور بسيط (استعارة حرفية)؛ او تعبيراً بلاغياً عن الشبه أو التماثل (الاستعارة الوصفية)؛ أو مقايسة تناسب بين أربعة أطراف (استعارة صورية)؛ أو تطابق فرد مع طبقة class (استعارة العام المجسد أو الاستعارة النموذجية) (concrete universal or archetypal metaphor)؛ أو تعبيراً عن التطابق الفرضي (الاستعارة التأويلية).

**Mode ـ النمط**

قوة فعل تقليدية تفترض حول الشخصيات الرئيسة في الأدب القصصي أو هو الاتجاه المماثل الذي يفترضه الشاعر تجاه جمهوره في الأدب الثيمي. وهذه الانماط تميل إلى ان يتبع أحدها الآخر في تسلسل تاريخي.

**Monad ـ البؤرة**

رمز من حيث هومركز التجربة الأدبية الشاملة عند المرء؛ يتصل بمصطلح هوبكنز inscape [الكينونة الداخلية] ومصطلح جويس epiphany [التجلي].

**Motif ـ الموتيف**

رمز من حيث هو وحدة لغوية في عمل فني أدبي.

**Myth ـ اسطورة**

قصة narrative بعض اشخاصها كائنات تفوق البشر، وتفعل ما لا يحصل «إلا في القصص»؛ ولذا فهي قصة تُروى بأسلوب تقليدي منمط لا يتفق تمام الاتفاق مع متطلبات المعقولية أو الواقعية.

**Mythos ـ القصة النوعية**

(١) الجزء القصصي من العمل الأدبي من حيث هو نَحْوُ الكلمات او نظامها (القصة الحرفية)؛ أو الحبكة أو «الفكرة» [في تطورها داخل العمل] (القصة الوصفية)؛ أو المحاكاة الثانية للفعل (القصة الصورية)؛ أو محاكاة الفعل المتكرر أو النوعي (generic) أو الطقوس (القصة النموذجية)؛ أو محاكاة الفعل الممكن الكلي لاله كلي القدرة أو لمجتمع إنساني (القصة التأويلية).

(٢) أحد الأنماط القصصية النموذجية الأربعة المصنفة على انها كوميدية أو رومانسية أو مأساوية أو ساخرة.

**Naive ـ مطبوع**

بدائي أو شعبي بمعنى القدرة على التوصيل عبر الزمان والمكان بشكل أسرع مما تستطيعه الأنواع الأخرى من الأدب.

**Opsis ـ منظر / منظري / مناظري**

الجزء المرئي أو المناظري spectacular من الدراما؛ الناحية الصورية [نسبة إلى ما في العمل الأدبي من صور] من بقية الأنواع الأدبية أو قدرتها المثالية على التبدي للعيان.

**Pharmakos ـ الضحية**

هو في القصص الساخرة الشخص الذي يقع عليه دور كبش الفداء أو الضحية التي يقع الاختيار عليها بشكل تعسفي.

**Phase ـ المرحلة**

(١) أحد السياقات الخمسة التي يمكن لقصة العمل الأدبي ومعناه أن يبحثا فيه وتسمى بالمرحلة الحرفية أو الوصفية أو الصورية أو النموذجية أو التأويلية.

(٢) إحدى المراحل المنفصلة الست من مراحل القصة (بالمعنى الثاني).

**Point of Epiphany ـ نقطة التجلي**

نموذج أعلى يقدم في الوقت ذاته عالماً رؤيوياً ونظاماً دواراً من الطبيعة، وأحياناً يقدم الجزء الثاني فقط، ورموز نقطة التجلي المعتادة هي السلالم والجبال والمنائر والجزر والابراج.

**Romance ـ الرومانس**

(١) قصة الأدب الذي يحصر اهتمامه بعالم مثالي.
(٢) شكل من أشكال القصص النثرية مارسه سْكُتّ وهوثورن ووِلْيَم مُورِسْ إلخ، ويتميز عن الرواية.

**Romantic ـ رومانسي**

(١) نمط قصصي يعيش أبطاله في عالم من العجائب (naive romance الرومانس المطبوعة)،أو يكون الجو النفسي فيه رثائياً أو رعوياً ولذا فإنه لا يخضع للنقد الاجتماعي مثلما تخضع الأنماط الحكائية.
(٢) الميل العام لتقديم الاسطورة والاستعارة على شكل انساني مثالي في منتصف المسافة ما بين الأسطورة الخالصة و«الواقعية».

**Sign ـ علامة**

رمز من حيث هو تمثيل لغوي لشيء طبيعي أو مفهوم.

**Symbol ـ رمز**

أي وحدة من العمل الأدبي يمكن فصلها للدراسة النقدية. في الاستعمال العام ينحصر الاصطلاح في الوحدات الصغرى، كالكلمات والجمل وأشباه الجمل والصور الشعرية.

**Thematic ـ ثيمي**

يتصل بالأعمال الأدبية التي ليست فيها شخصيات غير شخصية المؤلف وجمهوره، كما في معظم القصائد الغنائية والمقالات، أو بالأعمال الأدبية التي تكون فيها الشخصيات الداخلية ثانوية في اهميتها بالنسبة للفكرة التي يدافع المؤلف عنها،كما في الأعمال الأليغورية وقصص الأمثال. نقيض اصطلاح fictional (قصصي).

* *
* * *
* *

مطبعة الجامعة الأردنية
عمان ـ الأردن
١٩٩١م ـ ١٤١٢هـ

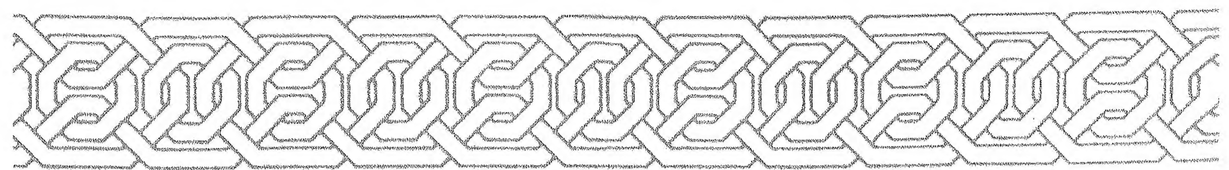
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنيّة
( ٥٤٦ / ١٠ / ١٩٩١ )



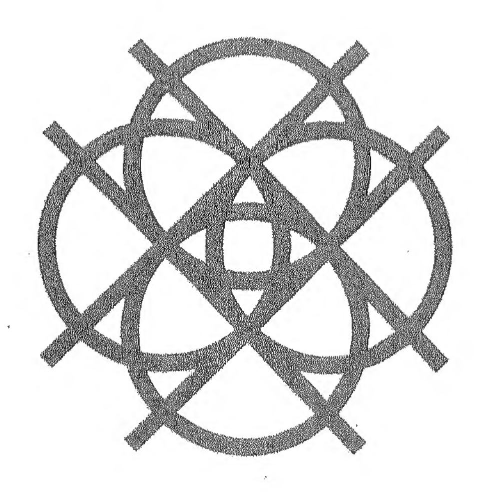
University of Jordan Publications
Deanship of Academic Research

3/91





# Anatomy of Criticism



Four Essays by Northrop Frye

1412 AH/1991
Amman - Jordan